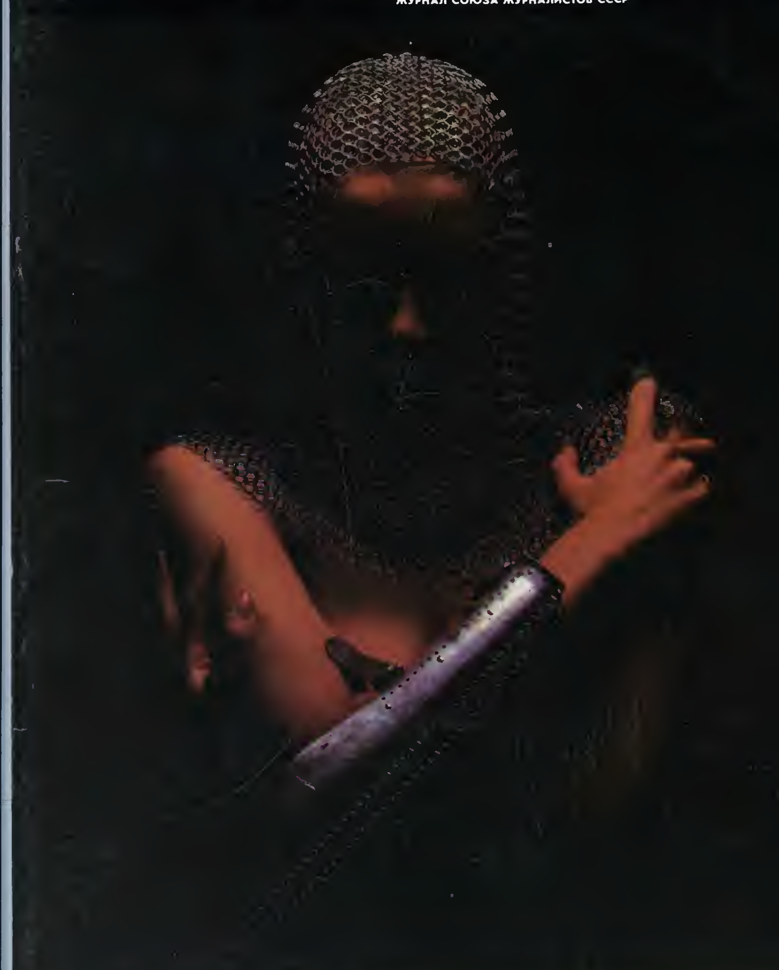
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ВЛАДИМИР РЯБКОВ
(КРАСНОГОРСК)
ПОД СЕВЕРНЫМ НЕБОМ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР СЕНТЯБРЬ 1989

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10144
сдано в набор 20.06.89
подп. в печать 27.07.89
формат 60×90/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2153
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР ПОТАПОВ (МОСКВА)

ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ

ЧИСТАЯ ВОДА

Репортаж со съезда



М. С. ГОРБАЧЕВ СРЕДИ ДЕЛЕГАТОВ СЪЕЗДА
ФОТО В. МУСАЭЛЬЯНА

Событийные съемки последнего времени резко изменили представления о возможностях нашего репортерского корпуса. Впервые за многие годы фотокорреспонденты крупнейших советских агентств, журналов и газет получили возможность выйти за рамки сложившихся представлений о том, как и что можно и нужно снимать, и результат превзошел все ожидания. Сегодня мы предлагаем вниманию читателей работы пяти фотокорреспондентов ТАСС, сделанные во время Съезда народных депутатов СССР.

Корреспондент «СФ» встретился с двумя из этой пятерки — Валерием Христофоровым и Олегом Ивановым — и попросил рассказать о том, в каких условиях им пришлось работать, какие трудности ожидали репортеров, как они с ними справлялись, а также еще кое о чем, что станет ясно из текста беседы.

«СФ»: — Случай из разряда, прямо скажем, незаурядных — впервые в редакции не мучились, выбирая кадры со Съезда — события в прошлые времена строго официального, протокольная часть которого складывалась годами. Вернее даже будет сказать, что мучились, но «со знаком плюс» — было много работ достойных,— словом, было из чего выбирать. У меня есть этому свое объяснение, но хотелось бы прежде услышать ваше.

В. Х.: — Насчет прежних съездов и заседаний такого ранга — это совсем просто. Приезжали заранее в зал заседаний, снимали пустой задник — главное, чтобы хорошо проработался — потом снимали президиум, подклеивали одно к другому — опять же, чтобы чистенько было, и порядок. Потом столько-то крупных планов, столько-то общих, кое-что в кулуарах — и опять же по строго соблюдаемому стандарту. Все. Готово. И так навострились — ну, вот с закрытыми глазами могли снимать, честное слово. И все было правильно, и все заранее предусмотрено, как, скажем, «единодушное одобрение» или «...переходящие в овацию» там, где это было нужно. Но насколько непохож на все предыдущие оказался этот Съезд! Поэтому и наши впечатления были необычными. Честно говоря, мы в первые минуты оказались психологически не готовы к тому, чтобы все происходящее снимать, но, к счастью, шок наш был недолгим.

О. И.: — Нет, надо вот с чего начать: мы просто не ожидали таких физических перегрузок. В первый день были на ногах с девяти утра до двенадцати ночи — не шутка. И во второй день отработали часов двенадцать, не меньше, и только тогда стало ясно, что надо делиться на смены — пер-

НАРОДНЫЕ ДЕПУТАТЫ — ПРЕЗИДЕНТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР Б. С. УГАРОВ И НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР М. А. УЛЬЯНОВ В ЗАЛЕ ЗАСЕДАНИЙ
ФОТО **В. МУСАЭЛЬЯНА**





РЕПЛИКА С МЕСТА...
ФОТО **В. МУСАЭЛЬЯНА, Э. ПЕСОВА**





ДЕПУТАТЫ ИЗ ЛАТВИЙСКОЙ ССР В ПЕРЕРЫВЕ МЕЖДУ ЗАСЕДАНИЯМИ
ФОТО **В. ХРИСТОФОРОВА**



ДЕПУТАТЫ ИЗ НАГОРНО-КАРАБАХСКОЙ ОБЛАСТИ В ЗАЛЕ ЗАСЕДАНИЙ (СЛЕВА НАПРАВО: А. И. ВОЛЬСКИЙ, В. М. ГАБРИЭЛЯН И З. Г. БАЛАЯН)
ФОТО **О. ИВАНОВА**

вую и вторую, потому что иначе эффективность работы снижается во много раз — не успеваешь реагировать, а реагировать было на что, это вы, наверняка, по телевизору видели.
В общем, нам с Валерием вышла вторая смена, и самая, надо сказать, интересная, потому что именно во второй половине дня явственно просматривались определенные тенденции в поведении депутатов, в их реакциях на чьи-то выступления, уже стали ясны «герои дня», которых надо было снимать обязательно...
«СФ»: — А личные симпатии и антипатии? Возможно ли было соблюсти объективность в выборе объектов съемки?
В. Х.: — Скажу честно: мои симпатии и антипатии определились сразу же.
Я чувствовал себя так, словно моя любимая команда вышла в финал первенства мира — и проигрывает...
«СФ»: — Московская?
В. Х.: — Разумеется! Переживал страшно. Вообще это тема особая — как все репортеры (а я думаю, что не ошибусь, говоря именно обо всех нас), мы оказались буквально втянуты в водоворот страстей, сшибку мнений. И это прямо отразилось на результатах съемки...
«СФ»: — «Неравнодушный объектив» — есть такой стандартный заголовок...
О. И.: — А если он и вправду стал неравнодушным?
Я в ТАССе работаю уже больше двадцати лет, снимал несколько съездов, которые было принято всякий раз называть «историческими», но я-то не чувствовал этой «историчности». Говорились речи, принимались решения, хлопали, голосовали — все по протоколу. А тут какой-то беспротокольный получился съезд, живой, и честно скажу: впервые я почувствовал себя участником огромной важности события. Не свидетелем, понимаете, а именно участником!
В. Х.: — Давайте говорить так: вот реальные плоды перестройки и в нашей фотожурналистике. Несомненна демократизация в отношениях между руководством редакции и нами, фоторепортерами — налицо принципиально иной подход к освещению важнейших в жизни страны событий.
«СФ»: — Вы хотите сказать, что все, что вы сняли, пошло в печать?
В. Х.: — Вовсе нет. Но скажу другое: почти ничего из того, что было принято, несколько лет назад ни при каких обстоятельствах в печати не появилось бы. Были, разумеется, и кадры, которые, простите за каламбур, остались «за кадром», поскольку не были одобрены руководством. Мы, кстати сказать, собираемся из них небольшую выставку в редакции сделать для обсуждения.
«СФ»: — «Соседние» кадры?

НАРОДНЫЙ ДЕПУТАТ СССР Б. Н. ЕЛЬЦИН ПОСЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ
ФОТО **В. ХРИСТОФОРОВА**



НАРОДНЫЕ ДЕПУТАТЫ СССР — ПРЕДСТАВИТЕЛИ ДУХОВЕНСТВА В ПЕРЕРЫВЕ МЕЖДУ ЗАСЕДАНИЯМИ ВСТРЕТИЛИСЬ С ЖУРНАЛИСТАМИ
ФОТО **В. ЗАВЬЯЛОВА**

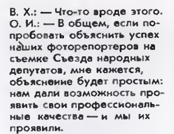




КРАТКОЕ СОВЕЩАНИЕ ДЕПУТАТОВ ИЗ ЛИТОВСКОЙ ССР В ПЕРЕРЫВЕ МЕЖДУ ЗАСЕДАНИЯМИ
ФОТО **О. ИВАНОВА**



СЛОВО ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ НАРОДНОМУ ДЕПУТАТУ СССР А. Д. САХАРОВУ
ФОТО **В. ХРИСТОФОРОВА**



В. Х.: — Что-то вроде этого.

О. И.: — В общем, если попробовать объяснить успех наших фоторепортеров на съемке Съезда народных депутатов, мне кажется, объяснение будет простым: нам дали возможность проявить свои профессиональные качества — и мы их проявили.

В. Х.: — Я даже могу сказать, в какой момент во мне умер «внутренний редактор» и остался тот, кто и должен был остаться,— репортер. Нагрузки, повторяю, были очень велики, но внутреннее ощущение свободы — оно было решающим. Отсюда — от этого именно ощущения — и результат.

«СФ»: — Сказанное вами делает ненужным мое объяснение того, почему результаты работы фоторепортеров на этом Съезде были, вне всякого сомнения, отличными — я просто присоединяюсь к вашему. Еще один вопрос: мне показалось, что не только ваше поведение (с профессиональной, разумеется, точки зрения), но и ваша экипировка была в этот раз не совсем обычной...

О. И.: — Если иметь в виду экипировку чисто фотографическую — камеры, оптика — то здесь ничего необычного не было, каждый работал, используя привычную ему технику, но была одна деталь, на которую вы, наверное, обратили внимание. Я имею в виду то, что в этот раз мы не были, как говорится, «застегнуты на все пуговицы». В нарушение сложившегося протокола нам было разрешено использовать так называемые репортерские жилеты, вещь удобную и практичную. А то, бывало, таскаешься с сумкой или кофром, того и гляди, кого-нибудь заденешь...

«СФ»: — Демократизация в действии?

О. И.: — А вы напрасно иронизируете — это ведь тоже результат репортерской перестройки. И еще скажу — поведение депутатов, которых мы снимали, тоже о чем-то свидетельствовало: даже если съемка чуть-чуть мешала или отвлекала их, никто не делал страшного лица или недовольной мины. Значит, понимали, что мы работаем. Они работают, и мы работаем. Вот что здорово!

«СФ»: — Резюмируя, хотелось бы отметить одно обстоятельство, которое кажется примечательным и само по себе и в связи с тем, что сейчас, насколько нам известно, рассматривается вопрос о создании постоянной группы «парламентских фоторепортеров» — Съезд давно закрылся, но вы по-прежнему еще живете им...

В. Х.: — ...и, верно, будем жить — до следующего съезда.



ДЕПУТАТСКИЙ ЗАПРОС ИЗ ЗАЛА
ФОТО **В. ХРИСТОФОРОВА**

Равнодушных не было

...И вновь очередной «четверг» в редакции «Советского фото». Традиционная встреча была посвящена на этот раз творчеству известного фоторепортера ЛенТАССа Юрия Белинского. Представленная автором выставка фотографий, объединенных темой России и являющихся, по сути, своеобразным отчетом о 20-летней профессиональной деятельности их автора, вызвала столкновение мнений и суждений как в оценке экспонировавшихся работ, так и при обсуждении сегодняшних проблем советской фотожурналистики.

Фотографии репортеров ТАСС всегда находятся в центре внимания. Во-первых, потому, что они по своей направленности, так сказать, адресу и масштабам распространения являются подлинно массовыми. Во-вторых, потому, что те, кто в периодических изданиях отбирает снимки для публикации, с особым пристрастием всматриваются в тассовскую фотографию.

В республиках, областях, районах, короче говоря, на местах, ориентируются, как правило, на центральные газеты и ТАСС — и публикуемые в прессе тассовские снимки становятся в определенной мере эталонными, определяющими уровень газетной фотожурналистики. Исходя из этих соображений, редакция и пригласила собравшихся к обсуждению выставки Ю. Белинского. Первое слово было предоставлено автору.

— Наверное, чувство творческой раздвоенности знакомо не одному мне: ведь столько лет нам приходилось снимать одно — для широкой публики, другое — для души, для себя,— сказал Юрий Белинский.— Многие снимки делались с оглядкой, с опаской. И если в процессе съемки фоторепортеры, как правило, всегда находили взаимопонимание с самыми разными людьми, которые становились объектами их профессионального интереса, то, к сожалению, на такое же отношение со стороны тех, кто потом выпускал эти фотографии в свет, рассчитывать приходилось далеко не всегда. Это, конечно, не могло не сказываться на общем уровне нашего фоторепортажа.

Второе обстоятельство, которое, по-моему, тормозит столь желанный подъем в этом жанре,— низкая профессиональная культура фоторепортеров. Сразу хотелось бы подчеркнуть, что это зачастую не их вина, а их беда. На периферии наши коллеги в смысле технической оснащенности не имеют буквально ничего и работают за гроши. Отсутствие существенных перемен в нашем деле объясняется, думаю, еще и тем, что в журналистике фоторепортеры по-прежнему считаются «людьми второго сорта». Если пишущим журналистам перестройка, демократизация общественно-политической жизни общества, гласность дали, наконец, право на собственное мнение, то фоторепортеру зачастую еще отказывают в собственном видении окружающего мира. Отсюда и приоритет текста над фотографией, отсюда и тяготение к подаче снимков фактически обесценивающим их мелким форматом. Но ведь такой подход не просто противоречит объективным законам человеческого восприятия, но и сковывает творческие возможности фотопублицистов, подрывает поистине могучую силу эмоционального воздействия изобразительного ряда.

Можно сказать, что, отбирая работы для этой выставки, я старался выразить протест против такого положения вещей.

— Один наш зарубежный коллега еще недавно на вопрос, чего, по его мнению, не хватает советской фотографии, коротко ответил: «Правды». Здесь, на этой выставке,— подчеркнул Евгений Кассин,— я не вижу лжи, не вижу фальши. И это очень важно, поскольку я убежден, что каждый, кому доверен фотоаппарат, должен изображать только правду нашей жизни.

— Хотелось бы подчеркнуть, как важно именно сейчас снимать — и снимать как можно больше: ведь события вокруг нас столь стремительны и быстротекущи,— призвал собравшихся коллег Игорь Гневашев.— Долг фоторепортера — сохранить память о нашем времени в ярких и правдивых фотографиях. Отсюда и первостепенное требование сегодняшнего дня к фоторепортеру — решительно отказаться от так называемого внутреннего редактора, от самоцензуры.



ЛОДЕЙНОЕ ПОЛЕ. ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОБЛ. 1981 г.

ФОТО **ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО**

ПСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ. 1988 г.



ВЕРКОЛА 1984 г.

ЛЕНИНГРАД. 1988 г.

ЛЕНИНГРАД. 1988 г.

ЛЕНИНГРАД. 1980 г.



ЛЕНИНГРАД. 1988 г.

ФОТО ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО

ЛЕНИНГРАД 1968 г.

ФОТО **ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО**

ВЫШНИЙ ВОЛОЧЕК. 1977 г.

— Пример в этом должен подавать журнал «Советское фото», публикуя самые острые материалы,— высказал мнение Павел Кассин.— Мастерам советской фотографии необходимо объединить свои усилия и поднять на новый, более высокий качественный уровень свой журнал.
— Я бы поддержал прозвучавший здесь призыв отречься от самоцензуры, которая и является, по-моему, главным препятствием к переменам в советском фоторепортаже,— сказал Дмитрий Воздвиженский.— Сегодняшняя выставка, пусть несколько и камерная, говорит в пользу необходимости такого, конечно, непростого выбора. Она отражает творческое кредо автора, дает срез времени в самобытном представлении фотопублициста. Экспозиция подтверждает, что залог движения советской фотографии вперед — в творческом поиске тем, в авторском подходе к их разработке, ну, и, конечно, в квалифицированной их реализации современными средствами.
Самым лаконичным было выступление Леонида Бергольцева:
— Фоторепортер Белинский — живой продукт перестройки! — Автор сумел органично соединить проблематику сегодняшнего дня с движением человеческой души,— поддержал его Павел Кривцов.— Поэтому-то представленные здесь фотографии заставляют нас сопереживать, приглашают к раздумью. Не в этом ли и есть сверхзадача!
— Творческое лицо фотопублициста,— подчеркнул Виктор Великжанин,— определяется его отношением к человеку. Белинский к людям относится с любовной бережностью, уважением и вниманием, и этой своей позиции не изменял во все времена. Потому и на его фотопортретах мы видим людей, вызывающих у зрителя понимание и симпатию. Но выставка наводит и на некоторые размышления. Во-первых, нам необходимо оставаться журналистами до конца: под каждой фотографией должна стоять точная дата, фамилия, имя, отчество изображенного человека, только тогда она будет подлинным документом своего времени. Во-вторых, мы, по-моему, теряем великое оружие — слово. К снимкам обязательно нужен текст, причем по-настоящему литературный, и к его подготовке следует привлекать опытных журналистов.
— Опасаюсь, как бы прозвучавшие здесь хвалебные слова, пусть и вполне заслуженные, не нанесли автору выставки вред,— заметил Всеволод Тарасевич.— В творчестве ценится открытие, движение вперед. На выставке же Ю. Белинского многое обращено в уже пройденное. А наше время все усложнило настолько, что статика просто недопустима. Сейчас мы хотим видеть неповторимый образ, тот миг, который мог поймать и запечатлеть только данный автор. В этой же экспозиции нам предлагают знакомый и несколько лобовой психологизм. А где же неожиданность, новое видение? Создается впечатление, что, как это ни парадоксально, высокое мастерство автора вынуждает его снимать привычно правильно.
— Никак не могу согласиться с тем, что Белинский вроде бы приостановился в своем творческом росте,— решительно возразил Эдуард Белтов.— Он признанный мастер и имеет право на выбор формы и на то, чтобы этот свой выбор отстаивать всей профессиональной деятельностью, в частности сегодняшней выставкой. Возьмем, например, решение показать снимки двадцатилетней давности. Ведь сегодня мы смотрим на них совсем другими глазами, переосмысливаем их... И убеждаемся, что лица на фотографиях — это и есть сама жизнь, что, казалось бы, старые снимки поднимают актуальные проблемы. Если же говорить об общем впечатлении о выставке, то самое ценное в ней — внимание к человеку. Мне лично представленные здесь снимки дороги тем, что изображают человека не с высокомерной точки «птичьего полета», а, так сказать, с человечьего уровня. И разве подобная творческая позиция фотопублициста не отвечает полностью философской основе перестройки — новому мышлению, утверждающему приоритет человека и общечеловеческих ценностей над всеми прочими соображениями?
...«Четверг» в редакции формально завершился — а оживленная дискуссия продолжалась: в коридоре, на лестничной площадке. Думается, в этом и заключалось главное достоинство выставки, увидеть целиком которую довелось, к сожалению, только узкому кругу профессионалов. Выставка вызвала не во всем единодушные мнения и разные чувства — не было лишь безразличия. А разгоревшийся вокруг нее заинтересованный разговор, несомненно, пойдет на пользу не только самому автору, но и всей нашей фотографии.

А. ОБУХОВ

«Аналитическая выставка»

В Йошкар-Оле прошел второй Марийский фестиваль фотографического искусства. Программа фестиваля была обширной — просмотр персональных выставок С. Чиликова и В. Воецкого (Йошкар-Ола), фотографический коллоквиум, обсуждение коллекций, которые привезли с собой гости фестиваля, фотографический аукцион, обсуждение двух персональных подборок И. Мухина и Г. Колосова (Москва).
Центральным событием явилась экспозиция «Аналитической выставки», размещенной на трех этажах Республиканского выставочного зала. Выставка собрала снимки фотохудожников из многих городов страны. На стендах демонстрировались работы, принадлежащие к разным направлениям и течениям — от классического портрета, пейзажа, натюрморта до метафорической и концептуальной фотографии. Организаторы поставили своей целью показать зрителям все богатство изобразительных возможностей, которыми обладает отмечающее свой 150-летний юбилей искусство светописи, и, надо сказать, они достигли своей цели: выставка получилась и содержательной, и многообразной.
В области социальной фотографии участники фестиваля единодушно отметили серии О. Сизоненко (Ухта) «Моя семья» и А. Сущенко (Южно-Сахалинск) «Колония для несовершеннолетних», репортаж А. Чирея (Свердловск) «Летний ливень», подборку С. Чиликова «Деревенская улица», работы В. Михайлова (Чебоксары) из цикла «Ярмарка», а также исполненные с большим художественным вкусом снимки Ю. Чибинева (Казань) «Летний праздник».
Среди пейзажных снимков выделялись работы С. Шведенко (Запорожье), выполненные в светлой тональности, подборка С. Павлова (Тула), снятая при контрастном освещении, и северные пейзажи С. Тимофеевой (Ленинград).
В портретном жанре первенствовал Н. Бахарев из Новокузнецка с его подкупившей зрителей острой пластической манерой. Интересна серия портретов, выставленная С. Осьмачкиным (Куйбышев), где персонажи охарактеризованы через среду, специально подобранную автором; любопытен прием остроракурсной портретной съемки в трактовке В. Воецкого и пикториальные изыски В. Еврилова (Свердловск) в парных портретах полуобнаженных моделей. Обратили на себя внимание подчеркнуто традиционные портретные работы Л. Грамматчиковой (Свердловск).
А. Потапов (Златоуст) представил классические натюрморты, составленные из старинных предметов, масок, книг, решенные в духе символических композиций, а М. Ладейщиков (Чебоксары) и В. Кадурин (Запорожье), словно в соревновании с ним, дали на выставку натюрморты из металлических предметов, найденных в природе и снятых без «композиционного вмешательства» авторов. Впечатляли также композиции Н. Ромаданова (Курск) и изысканные фрагменты городских интерьеров и отдельных вещей в интерпретации И. Брухеса (Рига).
В метафорической фотографии содержательные подборки показали А. Чумаков (Чебоксары) и С. Гитман (Москва), В. Ященков (Владивосток) и А. Карев (Рязань), Н. Крылов (Рыбинск) и Г. Бодров (Курск).
Относительно новый для наших экспозиций жанр концептуальной фотографии был представлен серией ленинградской группы «Так», работами Р. Габдулхаева (Казань) и В. Тумбаева (Йошкар-Ола).
Отличительная черта «Аналитической выставки»: полное преобладание авторов «из глубинки», ни в чем не уступающих сегодня столичным метрам.

В. ТИМОФЕЕВ.

Ирина Стин Исповедь «свободного художника»

Поговорим начистоту. На то и гласность. А если не поговорим, то и перестройки не получится. В нашем деле.

Зависит ли качество труда от денежного вознаграждения? Или должно ли соответствовать денежное вознаграждение качеству труда? Детский вопрос. И теоретики ответ знают, и наукой доказано, и исторически... Стоп! Нельзя назвать историей 25 лет, но это как раз и есть срок работы одного поколения.

...Исследуем материальную ситуацию так называемых свободных художников — фотографов-нештатников, работающих в издательствах и создающих все фотографические издания — книги, плакаты, открытки, календари, буклеты — последние двадцать пять лет. Это просто. Все мы работаем, все еще не стары, все способны предстать... Впрочем, перед кем? Не вижу что-то заинтересованного лица, облеченного полномочиями и желающего освободить творческие силы отечественной фотографии от круговой поруки чиновников и обывателей.

Будучи председателем фотосекции Московского объединенного комитета художников-графиков, я многие годы обращалась в самые разные инстанции по всему кругу наших профессиональных проблем. Еще министру культуры Н. Михайлову адресовала я письма от имени фотосекции. Сто лет прошло! Итак, министр. Ничего, конечно, не последовало. Потом — Госкомиздат, потом — Госкомцен... Туда я принесла тяжелый кофр с набором оптики, вдохновенно объясняла чиновникам, как мы ездим, лазим, ждем света, летаем на вертолетах (рискуя жизнью, со снятой дверцей, прицепленные на ремнях), рассказывала о холодных ночлегах, о поездах, о столовых, в которых не раз травились, о тяжести аппаратуры, которую таскаем на себе, об отсутствии транспорта, о трудностях с пленкой, об особенностях цветной съемки и о том, что только большая любовь к делу заставляет нас работать по расценкам приказа № 314. И, наконец, о пенсиях. Не за себя я хлопотала, за нас. За всех тех, кто делал дело, не получая ничего. Я просила не поносить, а хотя бы поднять мой кофр. Желающих не нашлось... Чиновник, занимавший большой пост, из тех, кому вручены, так сказать, наши судьбы, с трудом вытерпел мое присутствие, брезгливо покосился на кофр и при полном молчании коллег, поиграв заграничной золоченой ручкой, сказал:

— Мы исчисляем расценки по количеству затраченного труда и времени. Сколько времени затрачиваете вы, делая один снимок? Конкретно, пожалуйста, без эмоций.

— Одну стодвадцатьпятую секунды.

— Тогда вы и получите одну стодвадцатьпятую копейки!

Со мной был тогда А. Серебряков, главный художник Госкомиздата. Он, вероятно, помнит этот сюжет.

Все это было двадцать лет назад. Зачем вспоминать, о чем говорим-то? Но представьте (без эмоций), что мы, нештатные фотокорреспонденты, до сих пор работаем по тому самому приказу № 314 от 20 июля 1963 года, который, хоть и оброс кучей дополнений, приложений, писем и указаний, по-прежнему и есть та основа, от которой идут все отсчеты нашего труда!

...Время показало, что когда всем мало платят, богаче не становится никто — ни народ, ни государство. Нехватки порождают раздражение, спешку, протест, халтуру — все летит в тартарары, и происходит отставание от тех стран, где за хорошую работу платят много.

Я все говорю о расценках, а надо сказать и об оценке, об отношении к авторской книге и о полном бесправии самого автора. Условимся, что в фотокнигах автором является фотограф, так как книги такого рода состоят из фотографий, и от их качества, от качества макета, полиграфической печати и зависит в конце концов качество книги. И говорю я не о сборных изданиях, а об авторских, в которых есть один или два ведущих фотографа.

Вот, например, сюжеты из нашей собственной «фотосудьбы»: три уничтоженные наши книги.

Первая — «Золотое кольцо» в издательстве АПН. Здесь был замечательный текст доктора искусствоведения Г. Вагнера. Но запуск в производство этого издания совпал с публикацией статьи в журнале «Коммунист», где осуждались издания, идущие за границу и посвященные русской старине. Статья эта дала такие широкие «круги на воде», что следы их дошли и до сегодняшнего дня. Наша книга света не увидела. Не увидели ее и мы сами. Она была «зарезана», хотя ушла уже на полиграфическую базу ГДР. 70-е годы.

Вторая — «Дворцы и парки Подмосковья» в издательство «Аврора». Ее макет сделал талантливейший художник Н. Калинин, которого издательские функционеры назвали «злостным дизайнером». Книга была полностью готова к изданию, когда руководство «передумало»: «это любование дворянским бытом». Издание кануло в Лету. Это было в 1978 году.

Третья книга — «Соловецкие острова» (издательство «Советская Россия») — была особенной удачей Н. Калинина. Те, кто видел ее макет, через годы спрашивали нас о судьбе книги. Материал лег удивительно тактично, в книге была найдена главная нота, которая звала зрителя, вела его по этим странным и редкостным местам, вызывая глубокие раздумья... Макет ушел в производство, пришли первые цветные пробы и... издание было закрыто. Кем? Почему? Ведь затрачены государственные деньги на съемку, макетирование, полиграфическую печать! Оказывается, нас наказал главный художник издательства Федоров. Он требовал, когда макет был уже готов, ввести «современность» и туризм. Мы отказались. Во-первых, нельзя было забывать трагическую историю этих мест, недавнего прошлого, которое вопиет кусками колючей проволоки, «глазками» в дверях бывших скитов и келий, разрушенными древними памятниками. Ничего этого в книге нашей тогда, конечно, не могло быть, но мы надеялись хотя бы обойтись без увеселительных моментов, без откровенной лжи и бодрячества. Во-вторых, место это мрачное, оторванное от мира, плохо снабжаемое, и жили там люди случайные — лишенные прав бывшие уголовники, отработавшие свое лагерные служащие. Жизнерадостного «коренного населения», которого требовал главхуд, там не было. Наконец, туризм! От него слезами плакали тогда сотрудники местного музея. Туристы сожгли скит XVI века на острове Анзер, пожары то и дело возникали на островах, разрушение построек и надписи в стиле «Саша+Маша» — все это настолько стремительно распространялось вместе с туризмом, что в скором времени он был обуздан и ограничен плановым, экскурсионным.

Мы отказались — нас наказали. Но исчезло издание, исчез труд наш (мы ездили на Соловки шесть раз), перестал существовать талантливый замысел художника. Не стало книги о Соловецких островах (не промель[...] нет уже белая лошадь, ставшая таинственным символом этой темы...). Против нас стоял холодный расчет, прислуживание времени, угодничество перед ним, да и желание свою власть показать.

Творчество и антитворчество. Много было еще на пути с того, 1975 года предвиден[...]ных и непредвиденных тягот. Но вот для того, чтобы их не стало, чтобы легко было работать, чтобы можно было сотрудничать, а не враждовать с издательствами, я пишу эту горькую исповедь «свободного художника».

К сожалению, до сего дня наша творческая фотография все еще обвешана веригами того, что пока нельзя назвать прошлым. Какое же это прошлое, если оно — наш сегодняшний день! Давайте вместе спокойно (без эмоций) посмотрим, что за годы расцвета издательского фотодела, с 1963 года, сделано, чтобы удушить всякую возможность работать полноценно:

1) не продаются импортная аппаратура и фотопринадлежности, фотоматериалы; отечественная продукция профессионалами и[...] пользоваться не может по причине ее низкого качества;

2) фотографы попадают в глубокую зависимость от издательства, в кабалу, когда им выдается казенная аппаратура; импортная аппаратура выдается только ведущим фотографам, только на конкретную работ[...] (если на нее открыт издательский номер) и на время ее исполнения; вечная угроз[...] «отнятия» с постоянными требованиями пе[...]ререгистрации и сдачи на склад, с унизительной процедурой проверки, сверки и т. д.

Мы с Анатолием Фирсовым работаем одной камерой «Hörsmann» восемнадцать лет (!). Это ведь не у любителя фотоаппарат в чехольчике, в шкафу пролежал восемнадцать лет. Это два профессионала — в мороз, в жару, в песках, в снегу, на в[...]дах постоянно работают ею и ее набором оптики. Я думаю, что если бы фирма узнала о столь уникальном использовании е[...] аппаратуры, без сомнения, она премировала бы фотографов за такую рекламу.

При получении аппаратуры мы подписыва[...]ем бумагу, где сказано, что в случае пропажи аппаратуры мы обязуемся уплатить пятикратную сумму против ее стоимости! Да если бы это случилось, то мы оказалис[...] бы в роли Акакия Акакиевича с его про[...]павшей шинелью! Никакой защиты этого казенного имущества не существует, как не существует его страхования. Зато суще[...]ствует совершенно незаконное положение — амортизация фототехники не учитывается.

Система выдачи фотографу обращаемой цветной фотопленки, соответствующей требованиям современной полиграфии — «Кодак» или «Фуджи» — (на договорную работу, конечно), доведене до... хотелось написать абсурда, но это не абсурд! Это — из[...]девательство. Сначала выдавали из расчета 1 : 3. Это значит, что на один сюжет фотограф может истратить три кадра, точ-

нее — сделать три щелчка. Это, собственно, экспозиционные дубли. А как же с вариантами? Потом довели выдачу до 1 : 1,3. Это значит, что ... да, что это значит? Что даже подстраховаться технически мы уже не можем. И этим символом полнейшего незнания дела еще и гордятся! «Мы выдаем вам пленку!» «Мы» — «вам». Как же «нам» работать в такой ситуации? Для книги необходимы варианты точек съемки, времен года, состояний природы. Это не техническая работа, это — творчество. Фотограф не может работать на слайд по списку — один к одному. Так делать книгу невозможно. Не начать ли выдавать и художникам краски из расчета количества мазков и их размеров?

Приказ № 314 от 20 июля 1963 года по Министерству культуры СССР был создан без ведома и участия фотографов, которым предстояло работать, подчиняясь его расценкам. Не будем разбирать его подробно. Попробуем лишь на примере личного опыта сопоставить труд и его оплату. К крайне заниженным расценкам добавляют еще и так называемые командировочные. Но их рассчитывают не по фактической необходимости поездок и присутствия на месте съемки, а по фантастическим предположениям неосведомленного чиновника, который, собственно, снова берется решать судьбу издания. Вот расчет расходов, сделанных при съемке большой книги «Очаг мой, Дагестан» (издательство «Планета», 1979).

Договор заключен на два лица — Стин и Фирсов. Сумма договора — 3019 руб. Чем обусловлены несколько командировок и сроки исполнения работы?

Необходимо показать строительство Чиркейской ГЭС на разных его стадиях — от котлована до пуска первых агрегатов; уборку риса в сентябре; нерест рыбы, ее охрану, работу заповедника в апреле; праздник урожая, свадьбы в августе; пейзажи всех времен года, различные районы многонационального Дагестана. Элементарный арифметический подсчет стоимости железнодорожных билетов, гостиниц, питания, транспортных расходов и т. д. дает минимальную цифру — 2470 руб. Если не считать налога, который вычитается при окончательном расчете с авторами, вознаграждение составит 549 рублей. Это на двоих за полные пять месяцев тяжелейшей работы, без учета времени, затраченного на проявку, подбор материала, составление подписей, работу с редакторами и художником. В конечном итоге, за год работы по созданию книги двум фотографам остается... ровным счетом ничего. Потому что налог-то вычитается. Минимум, как известно, 13 процентов. Вот и вся арифметика. А книга вышла в свет, имела успех, замечена прессой и отмечена дипломом.

Такая же ситуация повторилась с книгой о Белом море. Объездить пришлось все его берега, Соловецкие острова, Кандалакшский заповедник и даже его отделение на Баренцевом море. И тут были очень тяжелые полевые условия, но мы создали с нашим другом Юрием Казаковым книгу «У Белого моря» («Планета», 1982).

Фотограф, делающий книгу, — это целая киноэкспедиция.

Он — сценарист (так называемый сценарий, который представляет издательству автор текста — обычно искусствовед, литератор, не содержит визуального решения темы и, тем более, не соответствует увиденному фотографом на месте).

Он — режиссер, осветитель, оператор, шофер и грузчик. Вся организация падает на его плечи: у него нет помощников, продюсера, администратора. Все взаимоотношения с местными властями, обеспечение транспортом, устройство в гостиницы и даже (!) доставание вертолета — тоже его забота. В это трудно поверить, но это — факт. Издательство никогда не оплачивает полеты, это ему дорого. Оно лишь обеспечивает официальное разрешение на съемки с воздуха. Как же дальше-то? Откуда, собственно, возьмет фотограф вертолет — это никого не интересует: если считает, что ему нужны верхние точки съемки, пусть сам и достает.

Может возникнуть вопрос, за что же фотографы претерпевают это? «Знаем мы этих маститых! Гребут лопатой! Выписываешь им — рука дрожит!» Так вот, чтобы рука перестала дрожать, нужно, чтобы поняли наконец, что мы даже этого мизера, проставленного в договоре, никогда не получаем. Не получаем даже половины. Самоокупаемость да и только!

Но и это еще не все. Есть еще «невидимые миру слезы». Это — муки собственно издательского процесса, процесса создания книги. Наступает счастливый день, когда все поездки позади, когда мы проявили пленки. Запаяли пластиковые пакеты, разложили, обсудили и понесли материал в издательство. Что чувствует тогда фотограф? Да, вероятно, то же, что и писатель, когда несет свою рукопись: готово! Мысли, мечты, страсти, надежды — все здесь. Я — весь здесь...

И тогда начинают принимать наши слайды в работу, прокручивая, просеивая, проверяя, загоняя в прокрустово ложе гласных и негласных требований, вкусов и представлений целой иерархии разных людей. Первыми вылетают вон туманы, нерезкости, дымки, восходы и закаты, драгоценные монохромные ночные съемки. Все это — неудобства для типографии. Без прикрас проще: небо — синее, трава — зеленая, снег — белый...

Но это только первая ступень боли. Затем последуют вкусы и взгляды инстанции, включая окончательное утверждение макета Госкомиздатом. Как мучались сами издательские работники, обязанные каждый раз являться «на ковер» с макетом под мышкой! Разве нельзя было доверить самому издательству? Теперь это, к счастью, позади. Для издательства. Нам же после первого технического отсева предстоит новый этап: доброхотные и призванные «идеологи» выбрасывали церкви, кресты, «неухоженные» деревни и деревенских жителей и даже разъезженные дороги, чтобы не подумали, что у нас «убогая Русь». Нас начинают теснить, оттирая от снятого материала. Нам говорят: вы свое дело сделали! Теперь уж нам позвольте, наше — книгу делать!

Не исполнитель я! Не исполнитель...

Мы перестрадали, перечувствовали всю тему, всю местность, все встречи, впитали все проблемы. Здесь все — наше. Мы отвечаем и перед теми, далекими от редакторского стола, землями и людьми, которые ждут правды о себе, и перед читателем, который хочет ее видеть...

В книге о Дагестане нам не удалось отстоять снимки землетрясения в Чиркее. Разрушены были несколько аулов. Нам казалось, что несчастье, принесенное стихией, должно вызвать сердечный отклик у людей, которые будут смотреть книгу. Эти снимки важны для понимания духа горцев, для понимания опасностей их жизни, наконец, важны и потому, что чувство сострадания делает человека добрее, сближает его с незнакомыми людьми. Но все было бесполезно: удалось лишь уберечь издание от наглой лжи и показухи.

На Белом море мы испытали особые чувства: здесь оказались свидетелями еще теплящейся жизни древнего русского Севера. Старухи носили старинные одежды своих матерей и бабок, еще звучала свободная, едкая и веселая речь поморов, еще стояли торжественные северные избы, мощные как корабли, всегда глядящие на воду. Все уходило, все умирало на наших глазах... Необходимо было хоть в книге удержать образы уходящей жизни! И каждый снимок приходилось отстаивать, отпрашивать, отвоевывать. А нашему благородному П. Волкову, редактору книги о Белом море, досталось так, что и по сей день, вспоминая, мы друг другу сочувствуем и краснеем: книга все-таки умолчала о гибели Севера, о запущенных землях, разрушенных тонях, опустевших деревнях. Обо всем том, о чем писали Федор Абрамов и автор текста нашей книги Юрий Казаков. Наиболее острые снимки остались в наших архивах. Они ждут своего часа, ждут своего издателя.

Припомним еще о «последней пощечине», которой завершается обычно каждое издание. Это — негодная печать! В пробах еще теплится что-то, но вот появился тираж, готовая книга в руках, и снова привычная фраза: «Ну, может быть, следующая книга будет напечатана лучше...»

Отдельно нужно говорить о том, как, зачем и почему работает фотограф, создавая книгу, что думает, что чувствует. Разве Вадим Гиппенрейтер не испытывает восторга, снимая страсти кипящих вулканов, разве не чувствует себя частью этой могучей природы?..

Разве Евгений Кассин не растворяется в туманной тиши пушкинских полей, не томится счастьем, вступая на его тропинки?..

Разве Николай Рахманов не испытывает радости, оглядывая с высоты огни вечерней Москвы?..

Разве снимки Виктора Якобсона не окрашены тихой любовью к окружающему его миру?

Так и хочется сказать: «Друзья! Прекрасен наш союз!» Да, но Союза-то у нас так и нет до сих пор. А он необходим, потому что должен быть, наконец, творческий Союз фотохудожников, облеченный правами и обязанный разрешить все эти проблемы. Как видим, метода всеобщей нищеты, доведенная до абсурда, себя не оправдала, она не принесла ни материального, ни морального благоденствия, именем которого прикрывались долгие годы его изобретатели. Наконец, общество наше вздохнуло с облегчением, веря в избавление от бюрократических наслоений и изобретений. Время меняется стремительно. Необходимо и нам, фотографам и издателям, изменить форму наших отношений. Стать сотрудниками, соратниками, вместе идти к общей цели — к хорошей книге. Должно же наступить время деловых контактов, делового сотрудничества.

Реквием по милосердию?



В БОЛЬНИЦЕ

ФОТО **АНАТОЛИЯ МЕЛИХОВА**

Что и говорить, невеселый получился этот разворот. Да и чему, собственно, можно порадоваться, гляд на фотографии Анатолия Мелихова и Валерия Христофорова? Радоваться нечему, а задуматься — надо Для того мы эти работы и публикуем.

Дефицит милосердия. Это страшное по существу словосочетание все чаще и чаще мелькает на страницах газет и журналов, и появилось даже несколько рецептов, как с этим дефицитом справиться, вплоть до предложений издать специальный Указ о повсеместном внедрении милосерди Но милосердие декретировать нельзя, и всяк решает проблемы его дефицита са Лично. Персонально. Или не решает — если не ощущает его как дефицит.

Глядя на работу Анатолия Мелихова, не могу не вспомнить другую — огромное живописное полотно Лактионова «Обеспеченная старость». Ах, как славно было быть стариком в те тридцатые-пятидесятые — ведь даже и морщины на лицах лактионовских героев — и те, извините, были от чрезмерной улыбчивости. И милосердие тогда было отменено за полной его ненадобностью, поскольку никто в нем, вроде бы, и не нуждался.

Фотография Мелихова, напечатай ее даже в размере пятьдесят на шестьдесят, заняла бы на живописном пространстве лактионовской лжи одну, может быть, сотую часть. И победила бы — потому что она — правда. Потому что она пробуждает в зрителе чистейшее, может быть, из чувств — чувство сострадания. Не жалости, нет (горьковский Сатин «...не унижать его жалостью!») — именно сострадания как естественного проявления милосердия.

Тассовский репортер Валерий Христофоров успел трижды нажать на спуск. Один из кадров — перед нами. Горький до невозможности.

И не то меня возмущает, что идущие рядом как бы не видят страшной этой картины,— это разговор особый, а эта вот инвалидная колясочка-платформочка и эти нелепые деревяшки, дожившие, будь они прокляты, до наших дней со времен еще русско-японской войны (кто не верит — достаньте «Ниву» тех лет — одно к одному — и коляски, и деревяшки). «Дорогие мои, хар-р-р-ошие!..» Ну ладно, после Великой Отечественной грохотали эти коляски по булыжникам российских мостовых — деваться было некуда, обнищали за войну, и война взаправду многое списывала.

Но уж сорок с лишком, как войне той конец,— ужели вправду из нищеты не выбились, не той, относительной, когда «по сравнению с 1913 годом», а вот этой — когда платформочки? Благословенны будьте, работяги Первого и других ГПЗ,— без ваших подшипников куда б инвалидам деваться... Нет, тысячу раз прав Христофоров,— это надо видеть. И не отворачиваться. И не ворчать втихомолку — дескать, жизнь и так не сахар, а вы все о больном, о тяжком. Фотография — она, как и жизнь,— обо всем. И об этом тоже. «Для веселия планета наша мало оборудована» — это не жалоба поэта на превратности судьбы и неустройство быта, а констатация того простого факта, что поголовно счастливым человеческое общество не будет никогда, что даже при самом совершенном общественном строе в ряду других человеческих переживаний будет, к сожалению, существовать и горе, а стало быть, будут и люди, нуждающиеся в милосердии. Беда лишь в том, что никакой, даже самый великий из футурологов, не возьмется предсказать, какой процент наших потомков сохранит способность к проявлению милосердия.

А кадров этих у Христофорова три. За тот, что вы видите, он получил премию на «Интерпрессфото». Два же других хранятся у него в рабочем сейфе, я их видел. Тот, что здесь,— первый, и это в высшей степени существенно, потому что уже на втором, снятом через секунды, видно: к упавшему подбежали двое парней и помогли ему подняться. Что поделать — профессиональная реакция репортера оказалась быстрее.

Что же до вопроса в заголовке, то ответ на него может дать только каждый из нас.

Лично.

Эд. БЕЛТОВ,
редактор отдела фотожурналистики



СЛУЧАЙ НА УЛИЦЕ

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ХРИСТОФОРОВА**

Земной реализм

Об организационной — проблемной и беспроблемной — стороне работы народной фотостудии «Пермь» достаточно подробно сказано ее председателем В. Бороздиным в этом же номере «СФ». Моя задача поэтому облегчается. Проблемы «Перми» типичны для многих фотоклубов страны. Фотостудия «Пермь» отметила 15-летний юбилей. То есть она еще совсем молода. Но по уровню творческого мышления не уступает таким ветеранам, как московский «Новатор» или Челябинский фотоклуб.

В мозаичном портрете «Перми» все камешки разных цветов и размеров. И в этом смысле клуб полностью солидарен с творческим кредо своего основателя Виктора Чувызгалова. Он эклектик в самом положительном смысле этого термина. Многолик: поэт, художник, фотограф. Причем фотограф разносторонний. Почерк то лирический, то иронический, то жесткий...

Так же неоднозначны отражающиеся в коллективном портрете членов клуба эмоции, состояния, психологические настроения, да и средства воплощения замыслов — от прозы до поэзии.

Действительно трудно спутать таких разных фотографов, как, допустим, Р. Абляшев и А. Долматов. Первый — профессиональный художник. У него интуитивное чувство композиции, не позволяющее зрителям даже мысленно кадрировать его работы. Он — лирик-пейзажист (правда, иногда попадаются заимствования, пусть неосознанные, у Р. Ракаускаса) и одновременно человек с явными репортерскими способностями. Сочетание довольно редкое. А. Долматов — другое дарование. Его психологически углубленные работы приглашают к размышлению.

Просмотрев большую клубную коллекцию, убеждаешься, что «арифметически» лирики в «Перми» доминируют, как доминирует в клубе «человеческая съемка» над формотворческими поисками. Авангардные устремления, по сравнению с соседними клубами в Чебоксарах и Йошкар-Оле, лишь едва коснулись пермяков. Они последовательные реалисты.

Из склонных не к авангарду даже, а скорее к некоему эпатажу, неожиданным формальным и содержательным решениям, я бы упомянул Н. Овчинникова и В. Наговицына (сужу по представленной коллекции, хотя на самом деле их, может быть, и больше, чем двое).

Н. Овчинников любит поозорничать с ракурсом, немножко «подурачить» зрителя, который раз десять повертит ту или иную фотографию, прежде чем установит, где верх, где низ. Эти остроумные розыгрыши автору, прямо скажем, удаются, но хочется думать, что даже в рамках выбранного им направления он найдет какие-то новые пространства для приложения творческих сил. (Прошли, кажется, те времена, когда указывали художнику, где и как ему творить.) В принципе того же можно пожелать и не менее способному Наговицыну, чтобы не заострять (выражаясь его же терминологией) «ситуации текущего момента», а двигаться дальше — в следующий «момент». Опять-таки, оставаясь или не оставаясь в сегодняшнем своем жанре.

Так что сказанное отнюдь не означает, что в фотостудии искусственно сдерживают приход «инакомыслящих». Здесь все — «за мирное сосуществование и равноправие»..

Реализм, который исповедуют в «Перми», не крикливый (а сегодня таковой пустил множество корней), но земной — спокойный и романтичный.

М. ЛЕОНТЬЕВ

В. БОРОЗДИН
НА БЕРЕГУ КАМЫ



Р. АБЛЯШЕВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ

Р. АБЛЯШЕВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ



Р. АБЛЯШЕВ
МУЗЫКА С ДОЖДЕМ



В. НАГОВИЦЫН
ИЗ СЕРИИ «СИТУАЦИЯ НА ТЕКУЩИЙ МОМЕНТ»



А. ГРИГОРЬЕВ
«ПЕПЕЛ»



А. ДОЛМАТОВ
ИЗ СЕРИИ «ПОГИБ В АФГАНИСТАНЕ»

А. ДОЛМАТОВ
ДЕКАБРЬ

П. АГАФОНОВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ



Р. АБЛЯШЕВ
АБУБАКЕР БАБАЙ

Прием на факультет фотожурналистики

Всесоюзный заочный двухгодичный факультет фотожурналистики объявляет набор на 1989—1991 учебные годы. Правом преимущественного поступления пользуются штатные и нештатные фотокорреспонденты газет, журналов, информационных агентств, издательств, теле- и киностудий. На факультет могут поступить также фотолюбители, успешно прошедшие творческий конкурс. Поступающие присылают заявление, справку-рекомендацию с места работы, 8—10 фотоснимков (18×24 см).

Учебная программа факультета имеет практическо-теоретическую ориентацию: изучение изобразительно-выразительных средств фотографии, фотокомпозиции, фотографических материалов, техники съемки, жанров фотожурналистики и т. д., а также истории и теории фотографии в прессе. По всем основным темам факультет высылает программы и методические рекомендации.

Обучение построено по принципу индивидуальной работы с каждым учащимся в зависимости от его общеобразовательной и фотографической подготовки. Персональные консультации ведут известные специалисты фотографии. За период обучения в программе предусмотрено выполнение практических заданий по 15 темам. Учащиеся, полностью выполнившие учебный план, получают официальное свидетельство «Фотоцентра» Союза журналистов СССР об окончании факультета фотожурналистики.

Факультет работает на основе самоокупаемости — обучение платное (60 руб. в год). Оплату производят организации или сами учащиеся (после зачисления).

Документы принимаются почтой по адресу: 119021, Москва, Бутиковский переулок, 12, факультет фотожурналистики.

НАЧАЛО ЗАНЯТИЙ — В ОКТЯБРЕ 1989 г.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ФОТОЦЕНТР» СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ВСЕСОЮЗНЫЙ ЗАОЧНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

«Оружием смеха»-89

Традиционная Всесоюзная фотовыставка в Армавире «Оружием смеха» с каждым разом становится все более притягательной для фотографов, обладающих чувством юмора и сатирическим запалом. На этот раз первоапрельский смотр 1989 года удостоили своим вниманием авторы более чем четырех тысяч работ. Только наличие чувства юмора у членов жюри позволило им, сохранив работоспособность, прийти к «финальному свистку» в установленный срок.

По мнению жюри, на этот раз содержание выставки в большей степени, чем в предыдущие годы, отвечало ее названию. «Юморные» кадры явно уступали по количеству и качеству остросюжетным сатирическим снимкам «в духе гласности и перестройки».

Как и в дни предыдущих армавирских смотров, работе жюри помогали железная воля и организаторский талант Артема Ованесова, руководителя Армавирской фотостудии. Но и он, вероятно, мог бы дрогнуть перед лавиной снимков и монбланом административно-хозяйственных забот, если бы не помощь «отцов города». Горисполком, партийные и профсоюзные лидеры взяли выставку под свою опеку и уже в который раз продемонстрировали поистине отцовскую заботу о фотографах, представителях многих фотоклубов страны, прибывших на вернисаж и двухдневный творческий семинар.

Армавирцы и гости из других городов были приглашены на праздничный концерт в Дом культуры, приняли участие в конкурсе-эксперименте на «фотографическую тему».

Итак, почетными дипломами с вручением памятных значков и медалей награждены 225 участников выставки. Поименный список лауреатов выставки приводится ниже. Однако прежде чем читатели приступят к изучению почетного списка, они должны быть поставлены в известность о том, что единодушный восторг жюри вызвал снимок В. Кихтенко «Прошу слова!». Почему? «Это и ежу понятно...»

Г. ЧУДАКОВ, председатель жюри



В. КИХТЕНКО «ПРОШУ СЛОВА!»

Лауреаты выставки «Оружием смеха»-89:

Яровицын Р. (Арзамас) «Начальственный этаж»;
Сунцов Ю. (Ленинград) «Сдано досрочно»;
Потапенко Г. (Владивосток) «Помогите!!!»;
Мересмяэ (Таллинн) «Презент строителей»;
Гарин В. (Волгоград) «Недремлющее око»;
Астахин В. (Армавир) «Спасайся, кто как может!»;
Каковкин В. (Куйбышев) «Панихида, или коммунхоз продолжает действовать»;
Панков А. (Краснодар) «Новая работа «Голиафа»;
Кихтенко В. (Винница) «Прошу слова!»;
Яковлев В. (Москва) «Совещание на высшем уровне», «Приезд начальства»;
Заболотских В. (Симферополь) «Ожидание»;
Заботин Н. (Златоуст) «Урок взрослых»;
Достал Ф. (ЧССР) «Трубач»;
Гельдерман Л. (Мурманск) «Девушка моей мечты»;
Сеначин Ю. (п. Славянск) «Подхалим»;
Савельев М. (Саратов) «Кто ищет — тот всегда найдет».



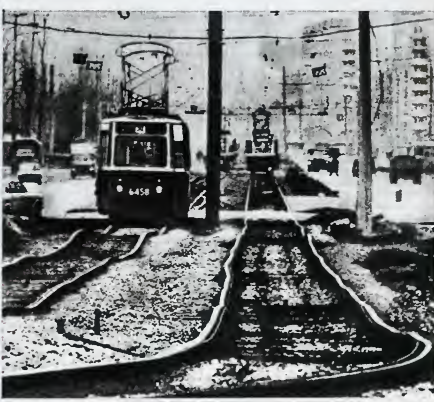
А. ПАНКОВ
НОВАЯ РАБОТА «ГОЛИАФА»



Р. ЯРОВИЦЫН
НАЧАЛЬСТВЕННЫЙ ЭТАЖ



В. ПАЛЯШЕНКО
СОБАЧИЙ ВАЛЬС



Ю. СУНЦОВ
СДАНО ДОСРОЧНО!

Научно-практические конференции

В Москве и Киеве состоялись научно-практические конференции «Фотография в прессе: проблемы истории, теории и журналистского мастерства».

На конференции в Москве сделано около 20 докладов. В обсуждении проблем работы фотожурналистов в условиях перестройки участвовали ведущие фотокорреспонденты газет и журналов, информационных агентств, преподаватели факультетов журналистики ряда университетов страны, историки и теоретики фотографии.

Открывая заседание, заведующая кафедрой техники газетного дела и средств информации журфака МГУ, профессор Э. Лазаревич отметила, что в результате социальных процессов, происходящих в обществе, журналистские материалы приобретают остроту и аналитичность. Но, поскольку перестройка в фотожурналистике делает только ·ервые шаги, важно, чтобы встреча послужила началом более тесного сотрудничества преподавателей с практиками.

В докладе и. о. заведующего кафедрой производства и оформления газеты, кандидата исторических наук В. Никитина (ЛГУ) были освещены основные этапы развития фотожурналистики. Бурный расцвет ее докладчик связал с социальными потрясениями, происшедшими в первой половине XX века. Войны, революции, изменившие существовавшую систему жизни, породили огромный интерес к событиям окружающей действительности, потребовали документально точной визуальной информации о происходящем.

Репортажная фотография, осознав свою силу и возможности, превратила постепенно документ в образ времени. В фоторепортаже появились свои классики.

Выступивший на конференции редактор отдела истории и теории фотографии журнала «Советское фото» А. Фомин поддержал предложение В. Никитина расширить и углубить изучение истории русской и советской фотопублицистики. Он выдвинул идею реконструкции фотографической истории (в связи с доступом к архивам забытых или сознательно замалчивавшихся имен) — фоторепортеров 30-х, 40-х, 50-х годов, предложил обратиться к статьям незаконно репрессированного в 1937 году известного фототеоретика Л. Межеричера. Фотожурналист В. Вяткин, совмещающий работу в АПН с преподаванием на факультете журналистики МГУ, говорил о важности своеобразия мышления абитуриентов. При отборе надо обращать внимание на общий образовательный уровень будущих студентов, на оригинальность их взглядов, а не только на уровень владения техникой съемки, подчеркнул он.

Проблемы повышения уровня мастерства преподавания на отделениях фотожурналистики касались многие участники конференции. Главная трудность, отмечали выступавшие, состоит в том, что нет пока учебников и учебных пособий по проблемам истории, теории и практики фотожурналистики.

Горячая дискуссия развернулась по вопросам упорядочения фотографической терминологии, создания теории жанров фотожурналистики. В ней приняли участие Г. Чудаков, В. Юодакис, Н. Ворон и другие. Собрание предложило выработать единую методическую основу для сбора практических данных от всех исследователей фотожурналистики в стране.

С. Дауговиш (Латвийский университет) подчеркнул важность разработки новых способов соединения фотоизображения и слова. Б. Головко (МГУ) посвятил доклад анализу продуктивности визуальной информации на газетной и журнальной полосе. Н. Казаченко ознакомил собравшихся с содержанием программ, которые разработали к очередному учебному году преподаватели фотожурналистики МГУ. С интересом было выслушано выступление преподавателя факультета журналистики МГУ Л. Портера, долгое время возглавлявшего Фотохронику ТАСС.

В работе конференции принял участие редактор отдела в Белом доме, профессор Нью-Йоркского университета, редактор-консультант журнала «Тайм» Арнольд Драпкин. Он поделился опытом подготовки фоторепортеров группы «Фокус» в США.

На конференции в Киеве заслушано более 60 докладов. Выступили преподаватели учебных и научных учреждений, исследователи фотографии, работающие в области науки и культуры, представители информационных агентств, издательств, газет и журналов. Они проанализировали и обсудили широкий круг проблем фотожурналистики.

Конференция рекомендовала Союзу журналистов СССР, Всесоюзному совету по фотожурналистике шире использовать возможности празднования юбилея фотографии для дальнейшей пропаганды достижений отечественной фотожурналистики. В рамках Всесоюзной фотовыставки, посвященной 150-летию светописи, было предложено провести по стране фотографические чтения — цикл лекций историков и теоретиков фотографии, творческие встречи с мастерами фотопублицистики. Всесоюзному совету по фотожурналистике рекомендовано выступить инициатором проведения совещания по обсуждению проблем подготовки и переподготовки фотожурналистов в стране.

Конференция отметила, что профессиональные журналистские издания «Советское фото», «Журналист», «Журналист Украины» должны глубже и всестороннее освещать проблемы перестройки советской фотожурналистики. Необходимо издание, которое целиком было бы ориентировано на многотысячную аудиторию профессиональных фотоработников прессы.

С целью наиболее полного использования научно-практического потенциала состоявшейся встречи факультет журналистики Киевского университета приступил к составлению на основе материалов конференции ряда научных сборников для депонирования в ИНИОН АН СССР. Начата работа по подготовке следующих изданий: «Исторический опыт развития фотожурналистики», «Фотожурналистика в системе средств массовой информации и пропаганды», «Фотоснимок в системе иллюстрационного оформления периодической печати», «Методы исследования в фотожурналистике», «Научно-теоретическое обеспечение подготовки фотожурналистов».

В. СИТНИКОВ,
Б. ЧЕРНЯКОВ

В поисках образа

Мастерская — второй дом художника, где
проходит по крайней мере половина ег
жизни. Умеющему видеть она многое мо
жет рассказать о вкусах и темперамент
о характере и образе жизни своего хозяи
на.
Человека, впервые переступившего поро
мастерской Владимира Потапова, она пор
жает обилием самых разнохарактерных
предметов. Кроме обычной студийной ап
паратуры и фотографической литературы
из разных стран мира, он найдет здесь ра
бочие седла для дальних путешествий вер
хом, туркменский ковер, киргизскую кош
му, национальные украшения, живопись,
графические листы, плакаты, русскую
крестьянскую утварь, аксессуары изыскан
ных натюрмортов...
Но главное — висящие на стенах, стоящие
рядами вдоль них фотографические рабо
ты. Поначалу кажется, что это какая-то
коллективная фотовыставка в стадии раз-
вески. Судите сами: здесь черно-белые
крупноплановые портреты, выполненные
технике шелкографии, соседствуют с ани-
малистскими снимками, горные и пустын-
ные пейзажи с павильонной съемкой из
вестных артистов, салонные акты и натюр
морты с репортажными кадрами о русско
деревне. Однако постепенно, по крупице
отыскиваются в этих фотографиях черты
художественной общности, говорящие, ч
принадлежат они одному автору. И тогда
почти физически, начинаешь ощущать не-
укротимую жизненную активность и кипу
чую творческую энергию этого человека.
Впечатляющ и «послужной список» Влади
мира Потапова: он работал обходчиком
сковского метро и формовщиком метал
лургического завода, змееловом, редакто
ром «Мосфильма», кинорежиссером-доку
менталистом. Став профессиональным фо
тохудожником, он не сузил, а, наоборо
расширил круг своих тематических и жан
вых поисков: снимал для самых различн
издательств, рекламных бюро, информац
онных агентств и журналов, продолжал
свои традиционные летние экспедиции
Среднюю Азию, на Русский Север...
«Для фотохудожника камера — такой же
инструмент, как кисть живописца или р
зец скульптора, с помощью которого ег
образное мышление получает конкретно
пластическое выражение»,— утверждает
Владимир Потапов. И действительно, о
никогда не ограничивается выявлением м
териальной фактуры тела или предметов
фотофиксацией природной красоты. Ег
работы неизменно несут зрителю, пуст
иногда спорный, но всегда цельный, зако
ченный художественный образ. Особенн
ярко это проявляется в его до мелочей
продуманных натюрмортах-аллегориях и
одном из любимых жанров Потапова —
женском портрете, где каждый снимок —
притча, сказка, а порой и шутка, расска
занные языком фотографии.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



ФОТО **ВЛАДИМИРА ПОТАПОВА**



ФОТО ВЛАДИМИРА ПОТАПОВА





ФОТО **ВЛАДИМИРА ПОТАПОВА**

Фотоклубы и перестройка

ЗАОЧНЫЙ «КРУГЛЫЙ СТОЛ»

В. Бороздин, председатель народной фотостудии «Пермь»:

1. У нас почти не ощущается климат перестройки. По-прежнему Управление культуры облисполкома требует сдавать выставки через выставком, где есть помимо творческих людей и чиновники, которые против показа негативных явлений нашей жизни, новых по форме фотографических приемов.

В принципе мы и в застойные времена всегда стремились правдиво изображать действительность.

И на этой почве возникали конфликтные ситуации с Управлением культуры, Союзом журналистов, обкомом КПСС, ОНМЦ. В марте 1980 года нам запретили показывать на выставке работы А. Долматова «Взросление» (мальчик наблюдает разделку свиной туши) — «не были соблюдены санитарные нормы». В 1983 году закрыли выставку В. Чувызгалова. В 1985 году по указанию заведующего отделом культуры обкома КПСС Н. Корсакова изъяли из печати каталог итоговой выставки IV кругового обмена фотоклубов «Орбита» из-за снимка ветерана войны на фоне стены с трещиной, а также «Акта» В. Агеева. В 1985 году экстренно созвали коллегию Управления культуры облисполкома, на которой обсуждалась работа НФС «Пермь». Заместитель начальника управления Д. Горобец зачитал письмо из «компетентных органов». Нам вменялись в вину отход от принципов соцреализма, тенденциозность в показе действительности, формализм, слабое отражение темы труда и т. д. Коллегия тогда строго указала директору ОНМЦ и мне, как руководителю студии. В 1986 году по указанию инструктора отдела культуры обкома КПСС В. Киселева были изъяты из экспозиции выставки «Гости Перми» четыре работы фоторепортера АПН О. Макарова из серии «Круг жизни», якобы пропагандирующие религию. Эти снимки были ранее опубликованы в «Огоньке». В 1987 году из экспозиции областной выставки по требованию Н. Корсакова было изъято несколько работ социальной направленности. В том же году по указанию заместителя председателя облисполкома Р. Вагина с выставки сняли работу А. Григорьева «Пепел». На Всесоюзной выставке на ВДНХ она получила бронзовую медаль. Резко отрицательную оценку со стороны начальника Управления культуры Л. Лисовенко получила в 1988 году областная выставка за работы, показывающие теневые стороны жизни.

2. Наши трудности типичны для многих клубов: проблема помещения, плохое снабжение фотоматериалами, слабая информированность о современных достижениях фотоискусства, низкий полиграфический уровень печати каталогов, афиш, диктат администраторов и т. д.

3. Фотоклубное движение — это жизнь внутри клубов и общие межклубные дела, которых пока еще крайне мало. Кризиса в общем нет, но нужно стремиться к поискам новых путей в творчестве. Тогда укрепятся связи и произойдет подъем фотоклубного движения.

4. Пермские газеты охотно печатают наши работы, но о деятельности фотографов редко дают информацию. Лет пять назад в областной газете «Звезда» функционировал пресс-фотоклуб, но он быстро прекратил свое существование. В 1988 году член НФС Г. Тиунова ведет в газете рубрику «Вернисаж», где представляет творчество фотографов, но в редакции пока не очень хорошее отношение к этой рубрике.

5. В наших планах — создание выставочного зала, фотомузея, салона-магазина по продаже авторских работ, платной фотошколы, лектория по фотоискусству. В 1991 году планируем провести международную выставку с тем, чтобы она стала традиционной.

А. Болдин, председатель правления фотоклуба «Новатор» (Москва):

1. Раньше перед открытием выставки нам просто указывали, какие снимки не следует экспонировать. Правда, эти же работы потом получали награды на всесоюзных выставках. Мы подолгу добивались прихода к нам инструктора райкома, чтобы он толком объяснил членам клуба, почему их работы не могут быть выставлены. Но никак не могли дождаться. Теперь обстановка спокойнее, исчезла ненужная нервозность и мелочная опека.

2. У нас прекрасные отношения с администрацией ДК, его директором Н. Рябухиным. Но, к сожалению, мы не имеем ни одной комнаты, которая принадлежала бы только нам. За все 27 лет мы не получили ни одной оплачиваемой командировки и выезжали в другие города только за свой счет.

3. Думаю, что кризиса в фотолюбительском движении нет. А в клубном — есть. Здесь вина и тех организаций, при которых функционируют клубы, и самих любителей. Часто они не знают, для чего вступают в клуб. Есть другие причины: тяга любителей к нездоровому бизнесу, элитарность и прочее.

4. Где только не работают выходцы из нашего клуба, почти во всех центральных изданиях. Но, к сожалению, от клуба они, несмотря на хорошее к нему отношение, весьма далеки.

Публикуют нас часто. Но даже в материалах о наших выставках печатаются вовсе не те работы, которые мы предлагаем.

5. Мечтаем о помещении, о создании музея клуба (ведь членами его были выдающиеся мастера). Мечтаем об афишах, каталогах как клубных выставок, так и отдельных авторов. Мечтаем о регулярном снабжении фотоматериалами, об упорядочении ставок. Парадокс: руководители десяти и ста человек получают одинаковую зарплату...

От редакции. Как видим, проблемы, поднятые в письмах руководителей фотоклубов, типичны для всего фотоклубного движения, хотя есть и расхождения в деталях. Думается, в разговоре рано ставить точку. Мы приглашаем клубных деятелей продолжить обсуждение вопросов принципиального характера.

Во всех без исключения ответах на анкету «круглого стола» говорилось о необходимости создания единого организационного и методического центра по работе с фотолюбителями страны.

И вот, наконец, это свершилось: создана Фотографическая ассоциация СССР.

Окончание. Начало см. в № 7 «СФ».

Учреждена Фотографическая ассоциация СССР

17 мая 1989 года войдет в историю нашей фотографии как одна из самых знаменательных дат. В этот день была создана Фотографическая ассоциация СССР. Утвердил это решение Учредительный съезд, проходивший в Москве.

В качестве учредителей ассоциации выступили Министерство культуры СССР, Государственный комитет СССР по народному образованию, ЦК ВЛКСМ, Союз журналистов СССР и другие организации.

С докладом о проекте устава ассоциации выступил председатель оргкомитета съезда, старший научный сотрудник Всесоюзного НМЦ НТ и КПР Министерства культуры СССР А. Евтеев.

В деловой, конструктивной обстановке прошли прения по докладу, в результате чего в проект устава были внесены существенные коррективы и дополнения.

Фотографическая ассоциация СССР объединит в своих рядах самодеятельные фотографические коллективы, отдельных фотолюбителей, деятелей фотографии: критиков, методистов, активных пропагандистов достижений отечественной светописи.

Внутри ассоциации будут функционировать комиссии: производственная, учебно-творческая, истории и теории, науки и техники, международная, по работе с детьми, рекламы и пропаганды, выставочная, редакционно-издательская, по экранной фотографии, конфликтная и другие.

Состоялись выборы руководящих органов ассоциации.

Президентом избран Андрей Баскаков, заведующий кинофотоотделом Всероссийского НМЦ Министерства культуры РСФСР.

Вице-президентами стали: А. Акис (Рига), председатель правления Общества фотоискусства Латвийской ССР; А. Воробьев (Москва), заведующий сектором культуры Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО; С. Карташев (Кишинев), заместитель председателя фотосекции Союза журналистов Молдавской ССР; В. Михайлов (Чебоксары), директор фотохудожественного объединения «Волга» при Чувашском РНМЦ Министерства культуры Чувашской АССР; В. Стигнеев, научный сотрудник ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. Ответственным секретарем ассоциации избран А. Евтеев. В правление ассоциации вошли по два представителя от каждой из республик, а также от Москвы и Ленинграда.

Началась работа по созданию республиканских фотографических ассоциаций, устанавливаются контакты с зарубежными фотографическими организациями, рассматриваются вопросы проведения выставок, фестивалей, семинаров.

«Диагональ, перпендикуляр»



Г. УСОЕВ
(МОСКВА)
ЭЛЕГИЯ

Итоги конкурса мы должны были подвести номером раньше. Но учитывая то, что № 8 «СФ» целиком посвящен 150-летию фотографии, результаты конкурса было решено напечатать в этом номере.
Известно, что диагональ — один из самых выигрышных элементов композиционного построения кадра. Диагональ гарантирует динамичность изображения. Перпендикуляр же обычно считают братом статичности, покоя, основательности. Во многих случаях это так. Но бывают исключения.
В премированном кадре Г. Усоева мы видим почти перпендикуляр. Однако сколько в нем энергии, устремленности.

Т. НИЗАМЕТДИНОВ
(ТАЛЛИНН)
ДИАГОНАЛЬ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
СЛЕД

К. БАБАЕВ
(БАКУ)
«ИЗВЕРГИ»

В. КОТОВ
(ЯРОСЛАВЛЬ)
СОЛО

В. ДРЮЧЕНКО
(ЗАПОРОЖЬЕ)
ГЕОМЕТРИЯ МОРЯ

К. БАБАЕВ
«НЕВА» И «ИСКУССТВО»








«Сюжет для Жванецкого»



А. ЗАЙЦЕВ
(МОСКВА)
ЦЕНИТЕЛЬ

В «Крокодиле» нередко встречаешь карикатуры, г... рядом с фамилией художника в скобках указано: по теме читателя такого-то.
В этом конкурсе рядом с фамилиями авторов снимков вполне правомерно б... ло бы указать: по теме Михаила Жванецкого и разделить гонорар пополам.
Участники конкурса продемонстрировали качества, к... торые присущи писателю-юмористу: остроумие, сарказм, боль за... сами знаете, за что, доброта, парадоксальность — всего не пе... речесть.
А первая премия — за сюжет, который можно считать и юмористическим, и ироническим.

Ю. ДЕТКОВ
(ВЕЛИКИЙ УСТЮГ)
ПЕРЕСТРОИЛИСЬ

А. УСТИНОВ
(ТАМБОВ)
СВОИМ ПУТЕМ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД

Г. ТИУНОВА
(ПЕРМЬ)
СЛАВА ТРУДУ!

А. КРЕЙМЕР
(МОСКВА)
ФОТОГРАФИЯ ДЛЯ ЖВАНЕЦКО...


ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ И ГЛАСНОСТЬ–


СЛАВА
РУДУ




ИНИЦИАТИВ
К ДЕЛУ.
А ТВОРЧЕСК
АРАНТИЯ У
ИЙ ПОДХОД
СПЕХА!



Валерий Стигнеев **Концептуальная фотография**

Недавно в Москве прошла выставка «Фотомост», на которой были представлены работы участников нескольких экспозиций советской авангардной фотографии во Франции, Финляндии, Англии, Дании, Швеции, организованных в самое последнее время. Выставка ознаменовала рождение нового творческого объединения под тем же названием, основу его составили члены ранее существовавших групп «Непосредственная фотография» и «Эрмитаж».

В прошлом году в Швейцарии, Финляндии, Дании, Франции вышли издания, посвященные нашему фотоавангарду. Разработана программа, предполагающая взаимные контакты, обмен коллекциями с музеями, галереями и фотографическими организациями других стран.

На выставке «Фотомост» рядом с фотографиями В. Семина, Ю. Рыбчинского, А. Лапина, Л. Кузнецовой, Э. Гладкова и других авторов, исповедующих в своем творчестве принципы «прямой фотографии», разработанные еще А. Стиглицем и его сподвижниками, а затем А. Картье-Брессоном, рядом со снимками А. Слюсарева, С. Гитмана и В. Тарновецкого, стоящих в общем-то на тех же позициях, но сосредоточивших внимание не на человеке и социальных проблемах, а на окружающем его предметном мире, была представлена фотография иного рода. Речь идет о работах Б. Михайлова, В. Куприянова, И. Пиганова, И. Мухина, С. Леонтьева, которых, при всех свойственных им отличиях, объединяет общий ход в интерпретации реальности, зафиксированной в кадре. И хотя работают они независимо друг от друга, взаимовлияние, конечно же, существует, как и некоторое взаимоотталкивание. Кстати сказать, начинали эти авторы с «непосредственной фотографии», да и сейчас крепко связаны с ней, но их последние работы отличает нетрадиционное использование слова в структуре фотографического кадра.

Слово в фотографии — явление не новое. Вслед за кубистами и конструктивистами в живописи, которые открыли, что слово и даже отдельные буквы могут быть предметом изображения, фотографы начали активно вводить его в кадр в качестве смысловой детали или изобразительного знака, воздействующего чисто пластически — начертанием шрифта, контрастом цвета, величиной букв. Достаточно вспомнить хрестоматийные кадры Б. Игнатовича «Страстной монастырь» (1930) или «Выборы в Советы» (1928), в которых этот мотив звучал особенно выразительно.

И сегодня слово, ставшее предметом потребления и массовых тиражей, не утратило своей символики. Лозунги, плакаты, уличная реклама, щиты наглядной агитации передают характер среды нашего обитания и духовную атмосферу. Слово, взаимодействуя с «персонажами» снимка, будь то люди или предметы, помогает зрителю освоить содержание кадра.

Но вот во многих работах Б. Михайлова роль слова иная: оно комментирует идею произведения и авторскую позицию и потому создает новую, особую ситуацию, в которой существует изображение. В «прямой фотографии» слово могло быть элементом композиции, здесь же оно — элемент смысловой структуры, концепции произведения, которое, условно говоря, распадается на две части — изображение и комментарий к нему.

Словесный текст авторы чаще пишут от руки на полях снимка, но он может оказаться и в поле изображения, а иногда отсутствовать вовсе, при этом само его отсутствие становится значимым. Текст может быть машинописным или даже типографским, это для авторов, видимо, не суть важно, хотя способ написания и вносит свои оттенки. Важно, что слово, комментируя изображение, открывает смысловое пространство, таящееся за ним. «Уплотняясь» с помощью текста, снимок выявляет ситуацию, в которой начинают жить и слово, и изображение. Рождается третий, незримый элемент произведения, особое качество, неизвестное «чистой фотографии». Ситуация втягивает в свое пространство и автора, и зрителей, собственно общение зрителей с автором происходит теперь в ее мерцающем смысловом поле.

В работе Михайлова «Об одиночестве» в поле изображения размещены три любительские карточки — портреты солдата, двух девушек и молодого музыканта, соединенные линиями со стрелками; сверху — написанное от руки название, снизу — фразы, разъясняющие смысл этих линий и тем самым сюжет, объединивший три раскрашенные в «народном» стиле картинки.

Автор не случайно выбрал именно такие снимки. С искренностью и наивной простотой, свойственной «семейной фотографии», они повествуют о людях, о старой как мир теме любви и одиночества. Коллизия укладывается в простенькую диаграмму из тр кадриков и пары неровных линий, но, по замыслу автора, оборачивается человеческой драмой: срабатывает правда фотодокумента, которая убеждает порой больше, чем пикториальная красота салонной светописи.

В композиции для Б. Михайлова важно все: расположение текста и исходных кадров, их форма и размер, нарастание крупности планов, центральное положение парного портрета, характер почерка, раскраски. От



Б. МИХАЙЛОВ
ОБ ОДИНОЧЕСТВЕ

части автор имитирует эстетику детского рисунка с его непосредственностью и свободной чувственностью и того же добивается в своей работе. Связи и отношения между героями переведены у него в наглядную схему и прокомментированы словесным текстом. Так реализуется авторска концепция, и эта реализация и есть произведение. За подобными работами закрепилось наименование «концептуальная фотография». Кому-то оно покажется мудреным, но по такому же принципу создаются произведения современного поставангарда, составляющие направление концептуального искусства.

В таких работах изобразительный ряд может состоять из многих снимков. В. Купреянов взял 16 одинаковых по форме и манере исполнения женских портретов, на первый взгляд, что-то вроде снимков на паспорт. Однако он сознательно использовал подобную схему портретирования, доби-

ваясь видимости однообразия, и понятно почему: чтобы обострить ситуацию, когда каждому кадру сопутствует комментарий — строка из пушкинского стихотворения «Погасло дневное светило». Повтором в изобразительном решении автор делает попытку создать в визуальном ряде особую интонацию, которая нашла бы отклик в смысловом движении пушкинского стиха. Куприянов стремится исключить преходящее, мимолетное и выявить устойчивое, сущностное в лицах, то, что в старину называли «физиогномией», а она, как говорил Бела Балаш, «выражает природу человека, его характер». Выявлению сущностного и способствует романтически-возвышенный комментарий — лирический посыл каждой строки «отражается» в конкретике человеческой индивидуальности, а из частностей портретов-биографий складывается размышление о человеческой жизни.

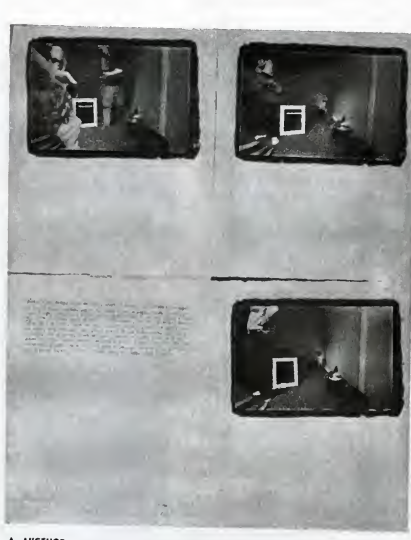
Потому, видимо, и понадобилась автору стандартная манера съемки, чтобы фотографическая сторона отодвинулась на второй план, а вперед вышел контекст ситуации, ее интерпретация. И стилистика «паспортного» снимка, и типографские звездочки, «отбивающие» каждый портрет, и нечеткость наборного шрифта как бы подчеркивают, насколько пережитое человеком ложится печатью на его лицо, и в то же время как неискоренима в людях способность отзываться «для звуков сладких и молитв». Благодаря поэтическому комментарию становится ощутимее ценность и смысл изображения каждого конкретного человека, но этого, очевидно, и добивался автор, создавая с помощью слова контекст ситуации.

Иначе использует концептуальную схему И. Пиганов, более известный по «живописным» фотополотнам, где изображение женского тела включено в игру подвижных и ломких росчерков, подтеков. Он делал работу, в которой фрагменты обнаженной натуры и изысканные натюрморты расположены на пожелтевших страницах старого заграничного журнала. Архитектоника журнальной страницы и строгость наборного шрифта как бы комментируют классически античное отношение к телу, а текст дает ощущение антикварности фотофрагментов. Все это создает впечатление, что в пространстве произведения есть особая зона, соединяющая прошлое с настоящим.

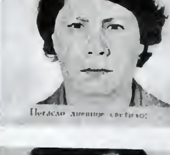
Репортаж И. Мухина «62 снимка» — жесткий прямой репортаж с завода масляных красок — разделены на блоки по четыре кадра (в двух случаях по три), а блоки заключены в полосы уложенного набок рукописного текста. Слова наползают, давят, сжимают снимки, и нужно усилие, чтобы сконцентрировать на них внимание, чтобы черная вязь текста отступила вглубь. Но стоит перевести взгляд на неровные строчки написанного фломастером текста, как изображения расплываются, а затем и вовсе уходят из поля зрения. Так мы рассматриваем пейзаж за окном: пока видим его, не замечаем оконную раму; стоит же перевести взгляд на нее, как растворяется пейзаж. Это хорошо знакомое раздвоение зрения обдуманно использовал Мухин: трудность рассматривания заставляет зрителя употребить дополнительные усилия, чтобы освоить сюжет снимков. Но потраченная энергия обостряет восприятие и должна способствовать лучшему постижению фотографической информации. Обратившись затем к тексту, зритель обнаруживает, что попал в многословие выхолощенных инструкций: как работать с фотоувеличителем, как включать насос и прочее. Об этом вещают ряды бесплотных, равнодушных слов, ничего не рождающих и не производящих. А рядом, на снимках,— действительность без прикрас: лица рабочих, шероховатые поверхности станков, загроможденный измятыми канистрами двор, и повсюду тусклый блеск металла. И все это спрессовано, сжато в кадрах по принципу «плотной упаковки», снято «широкоугольником» жестко, динамично.

В преодолении «нефотогеничности» этой среды автор видит рождение подлинной жизни, возможность уйти от износившихся клише темы труда. Примерно так можно было бы сформулировать контекст, созданный взаимодействием комментария с изобразительным рядом.

Мухин использовал классическую схему концептуального произведения. Так же поступил и А. Аксенов в «Рассказе о некоем происшествии с ногами». Снимает он в стиле «новой визуальности», когда смазка фигур, нерезкость, царапины на негативе и отпечатке, наложение кадров,— словом, все, что обычно воспринимается как де-



А. АКСЕНОВ
РАССКАЗ О НЕКОЕМ ПРОИСШЕСТВИИ С НОГАМИ









В. КУПРИЯНОВ
«ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО»

фекты, как изъяны и неумелость, идет в дело. Когда дефекты, сознательно и намеренно включенные в композицию, становятся выразительными средствами, когда управляемая «неумелость» позволяет выразить многое из того, что обычными способами сделать затруднительно. Энергичное обновление стилистики и фотографического языка, по замыслу автора, должно расширять смысловые границы произведения.

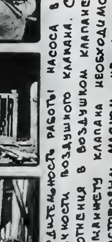
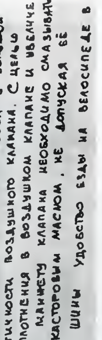
«Рассказ о некоем происшествии с ногами» из семи кадров снят как раз в стиле «эстетики дефекта», но еще и прокомментирован текстом в виде вариации на тему известной сказки о репке,— к тянущим заветную репку присоединились таинственные персонажи: одна, вторая... нога. Фрагменты фигур, фотокамера, кофр, набитый принадлежностями, пустая белая рамка, а затем и ребенок в белом — вот действующие лица визуального текста, с трудом, но поддающегося расшифровке. Соединив его с комментарием, можно представить, что перед нами — притча о фотографировании, где снимок и есть желанная репка. Ключевая деталь «рассказа» — белый цвет рамки и одежды малыша по контрасту к остальному и то, что однажды малыш и рамка совмещены. Один из снимков сделан как прямая метафора акта съемки: перед нерезкой фигурой ребенка тянется рука с крышечкой от объектива, и кажется, что за кадром раздается бессмертное: «Птичка вылетает!».

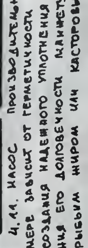
Выстроенный из 40 снимков, висящих на длинных шнурах, «Рассказ-зрелище о спектакле» А. Безукладникова, по мысли автора, должен был опоясать по периметру весь выставочный зал. Это занимательное повествование о зрелищных формах современного изобразительного искусства составлено из снимков, документирующих хэппенинги и перформенсы московских художников-авангардистов (желающие могут подробнее познакомиться с ними в журналах «ДИ» № 1 и «Родина» № 2 за 1989 год). Но без авторского комментария и словесной информации работа многое потеряла: ситуация, созданная структурой визуального ряда, в какой-то мере прочитывается, но до конца воспринять ее не удается.

Случаи, когда концептуальная фотография способна существовать без комментария, возможны. Примером может служить работа С. Леонтьева «Опыт жесткой фотографии». Шесть блоков по четыре снимка заполнены портретами прохожих, снятых со вспышкой на старом Арбате. Фиксированная схема съемки — такова матрица авторской концепции, в которую «вставлены» разные персонажи. Ее документальный характер подчеркнут печатью в полный кадр, с перфорацией, с буквенными и цифровыми обозначениями — это, на первый взгляд, придает работе особый привкус, словно перед нами — социологическое исследование. Но Леонтьев занят не бухгалтерским отчетом, и бесстрастность фотодокументатора у него показная. Обезличенного человека из уличной толпы он как бы превращает в индивидуальность, сни[...] «краску буден» так, как это делают по[...] со словами — «их протирают как стекло[...] в этом наш ремесло». Леонтьев «прот[...]ет» не слова, но лица.

Он владеет мастерством контакта с [...]делью, вносит в кадр скрытую иронию [...] даже гротеск, так что регистрация «ви[...]мого человека» всякий раз сдобрена за[...]метной долей авторского критицизма. Зд[...] кончается сходство, которое при жела[...] можно усмотреть, со снимками других [...]тографов этого направления и начинаю[...] отличия: у Леонтьева определенное авт[...]ская интонация, она то и дело прорыва[...]ся сквозь кажущуюся бесстрастность. Невысказанное, непроизнесенное слово, ка[...]жется, ушло в немоту и черноту фона, [...] конфликтующего с залитыми светом лиц[...]ми, улица точно вымерла, пустота зияет [...] человеком и лишь изредка в ней вспыхи[...]ют крохотные огоньки фонарей да на [...]форации иногда светится загадочная «Св[...]ма». Впрочем, однажды слово появляетс[...] во всей речевой полноте — в надписи н[...] круглом значке на куртке у инфантильно[...] парня: «Все в кайф!». Но рок-лозунг ни[...] не вяжется с виновато-серьезным взглядом обладателя значка.

Так в чем же концепция этой серии? Вер[...]ятно,— сделать снимок «зеркалом души[...]» продемонстрировать тем самым возмож[...]ности концептуальной фотографии.

И. МУХИН
ИЗ РЕПОРТАЖА «62 СНИМКА»






С. ЛЕОНТЬЕВ
ОПЫТ ЖЕСТКОЙ ФОТОГРАФИИ

«Концептуальная фотография»?

ПОВОД К ПОИСКАМ ПОВОДА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЙ

«Концептуальная фотография»... Можно ли так обозначить некое, философичное, по видимости, предполагаемое направление в развитии современного фотоискусства? Думаю, что в принципе ответ на этот, столь робко звучащий и вдобавок не очень вразумительно поставленный вопрос, мог бы быть положительным.

Мог бы быть...

Но только при соблюдении нескольких обязательных условий. Строгом, причем, соблюдении.

Во-первых, чтобы быть признанным произведением фотографического искусства, любое такое произведение должно нести в себе, в своем содержании и форме, в самом своем духе нечто артистическое, вдохновляюще художественное. Нечто, что могло бы исполнить «роль» несущей конструкции, выявляющей некий новейший смысл, скрытый, может быть, от глаз непривыкших к концептуальности зрителей.

Во-вторых, сама эта предполагаемая концептуальность должна была бы быть выражена не очередной декларацией «о намерениях», а содержаться в самом снимке (или серии снимков), должна быть визуальной, наблюдаемой, явной.

И в-третьих, сама эта «концептуальная идея», сама высокая смысловая нагрузка, вытекающая, так сказать, из любой представленной фотографии, должна быть достаточно значительной по мысли, должна оправдывать это название фотографического направления.

Эти три условия, соблюдение которых, на мой взгляд, абсолютно необходимо для продолжения сколько-нибудь связного разговора о концептуальности в фотографическом искусстве или хотя бы о возможностях именно такого подхода к современной фотографии.

В статье В. Стигнеева речь идет о частном по сути дела эпизоде в серии «концептуальных» изысканий в области фотографического искусства. Однако конкретный изобразительный материал, взятый автором в качестве образца, не убеждает, не представляет достаточно ясно цель и смысл затеянных «трансформаций». Впечатление таково, что фотографы-авторы, отнюдь не заботясь о конкретном содержании и выразительности (может быть, даже отрицательной) снимков, пытаются поставить зрителя в «условия заложника», заранее диктуя ему, что он обязан усмотреть или домыслить в предложенных ему снимках или сериях.

По сути дела в данных обстоятельствах мы встаем перед давно известным философским вопросом диалектики абстрактного и конкретного, понимая их не с точки зрения мышления, а в плане объективной, независимой от нашего мышления, вполне реальной действительности. Мы полагаем при этом, что «абстрактное» следует трактовать как простое, одностороннее, плоское, фрагментарное. А «конкретное» — как отражение сложного «единства многообразного», совокупности различных сторон объекта, форм его существования и проявления своих сущностных качеств.

И здесь я ловлю себя на мысли, что так отвлеченно, абстрактно рассуждать об этом «новом направлении» в нашем фотографическом творчестве куда более интересно и даже многозначительно, чем столкнуться на практике с какой-то конкретной концептуальной фотографической композицией вроде тех, что иллюстрируют статью В. Стигнеева. В самом деле,— в «отвлеченных рассуждениях» мысль воспаряет в некие дали, в высоты философического порядка, а, столкнувшись с ее конкретным воплощением, эта мысль тускнеет, с нее слетает позолота некоей «вещи в себе», исчезает таинственность скрытых или даже несуществующих, но подразумеваемых (или придуманных?) связей.

«Коллизия укладывается в простенькую диаграмму из трех кадриков и пары неровных линий, но по замыслу автора оборачивается человеческой драмой: срабатывает правда фотодокумента...»,— так интерпретирует В. Стигнеев предлагаемый «метод» и «реализацию задуманного» в системе концептуальности.

Увы, даже множество «неровных линий» ничего, позволяющего судить о якобы разыгравшейся «человеческой драме», зрителю подобных композиций не дает.

Обидно!

В качестве предварительного итога этих размышлений я прихожу к выводу, что хотя введение в наш фотографический обиход такого понятия как «концептуальная фотография» как-бы приподнимает нас в собственных глазах, но оно пока, на нынешнем реальном уровне фотопрактики, фотографического мышления, не дает новаторского эффекта.

Обилие деклараций, как это, например, было на нашумевшей молодежной выставке художников «Лабиринт», реальной пользы обычно не приносит.

Гр. ОГАНОВ

От редакции:

Публикуя в дискуссионном порядке две точки зрения наших авторов на одно из авангардных фотографических направлений, мы приглашаем выступить на страницах журнала со своими соображениями по этой проблеме и наших читателей.

И. А. Рубенчик

Скончался фотожурналист Исай Рубенчик, талантливый фотомастер, заслуженный работник культуры Азербайджанской ССР. «С „Лейкой" и блокнотом» И. Рубенчик прошел по фронтовым дорогам Великой Отечественной. Его журналистский труд в годы войны был отмечен орденами и медалями. Многие годы фотомастер отдал плодотворной работе в Азербайджане. Им были созданы фотокниги и фотоальбомы, рассказывающие о природе, архитектурных памятниках, искусстве этого края, жизни и труде его народа.

Память о неутомимом труженике и прекрасном человеке Исае Ароновиче Рубенчике навсегда останется в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Ю. Я. Муравин

Ушел из жизни фотожурналист Юрий Муравин, более трех десятилетий отдавший работе на любимом и воспетом им Дальнем Востоке.

Фотокорреспондент «Камчатской правды», собственный фотокорреспондент ТАСС по Дальнему Востоку, специальный фотокорреспондент издательства «Планета» по тому же региону — этапы трудовой и творческой деятельности Ю. Муравина.

Почти два десятка фотоальбомов Ю. Муравина составили своего рода фотоэнциклопедию этого края и его людей. Множество выставок, участником которых он был, дали возможность тысячам людей увидеть жизнь такой, какой видел ее зоркий глаз Ю. Муравина.

Юрий Муравин был лауреатом премии Союза журналистов СССР, неоднократным победителем фотоконкурсов, проводимых центральными газетами.

Память о талантливом фотомастере, верном товарище и замечательном человеке Юрии Яковлевиче Муравине долго будет жить в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

ФОТОЮНИОР



ФОТОКОНКУРС «НАШ ДОМ»



МАКСИМ ДРОЗДОВ, 15 ЛЕТ
(КИЕВ)
ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА



ОЛЕГ ПЕТУХОВ, 15 ЛЕТ
(г. ТАРА ОМСКОЙ ОБЛ.)
НЕЖНОСТЬ

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Москва — Миннеаполис

«Объекты, привлекающие внимание юных фотографов,— писала газета «Скай-уэй ньюс» (Миннеаполис, штат Миннесота, США),— во всем мире одинаковы: любимые занятия, игры, портреты друзей, звери, природа. Можете ли вы сказать, какой кадр снят советским, а какой — американским автором? Чтобы узнать это, вам обязательно нужно посетить выставку работ юных фотографов США/СССР, которая проходит в рамках культурного обмена в галерее искусств Миннеаполиса».
Такой анонс предшествовал экспозиции, инициаторами которой стали в США Пола де Косс и Сьюзан Хартман, директора организации «Коннект США — СССР» с центром в Миннеаполисе, в Советском Союзе — сотрудники Клуба интернациональной дружбы и кинофотосектора Московского городского Дворца пионеров и школьников. Москвичи передали 50 работ фотоюниоров из разных районов столицы, американцы добавили к ним снимки ребят из штата Миннесота, и получилась интересная выставка, маршрут которой проходит по Среднему Западу США. В свою очередь, переданные во Дворец пионеров снимки, сделанные юными американцами (это цветная съемка, проявка и печать осуществлены взрослыми профессионалами), были показаны в Московском и Таллиннском Дворцах пионеров.
Обмен выставками решено сделать традиционным. Недавно в Миннеаполис отправлена очередная фотоколлекция — 90 работ юных авторов из Москвы и Московской области.

Г. ЕРГАЕВА

Фотошкола в Казахстане

«Первый раз в первый класс» придут ученики Павлодарской фотошколы, созданной как филиал Дома пионеров Индустриального района. Фотошкола рассчитана на 120 учеников и трехгодичное обучение. Занятия будут проводиться после уроков. Принимаются все желающие с 14 лет. Для более младших ребят — занятия в кружках. Основные предметы, которые изучают в этой школе,— фотография, история искусства, эстетика, основы рисунка, цветоведение. Здесь есть лаборатории, классы для занятий, фототехника. Нет пока, к сожалению, помещения для выставочной деятельности, но горисполком обещал помочь и в этом. Руководит школой ее основатель — фотохудожник и педагог Е. Ниязов. Кроме него здесь еще три преподавателя — ученики Ниязова: А. Каршигин, И. Рятов, А. Шарипов. Все они — члены народной фотостудии «Орион», с которой у фотошколы, выросшей из детской студии «Вега»,— постоянная связь.
Адрес школы: 637021, Павлодар, ул. Фрунзе, 99.

От редакции. Поздравляем учителей и учеников детской фотошколы с первым учебным годом и желаем успехов! Хотелось поделиться с нашими читателями еще одной хорошей новостью — открытием фотошколы в Тирасполе на базе фотостудии «Взгляд», но, увы... молдавских фотоюниоров кормят, пока, похоже, одними отписками из высоких инстанций. Возможное, как сообщалось в официальном ответе «СФ», «открытие школы в первом полугодии 1989 года после завершения реконструкции Дворца культуры и техники завода литейных машин откладывается на неопределенный срок вместе с самой «реконструкцией».

Карельский фестиваль

Из всех уголков автономной республики съехались в Петрозаводск в дни каникул на свой фестиваль юные фотолюбители. Главным его событием стало открытие II Республиканской детской фотовыставки. В экспозицию вошло 114 работ 47 авторов. Лучшие коллективы и авторы лучших снимков были отмечены призами. В программу фестиваля входило знакомство юниоров с творчеством мастеров карельской фотографии, с коллекцией слайдов, рассказывающих об удивительном озерном крае. Гостями ребят стал коллектив детской фотостудии «Ваенга» из заполярного Североморска, призер многих всесоюзных фотоконкурсов. Один из старейших фотографов Карелии Б. Бойцов показал ребятам свою коллекцию фотоаппаратуры. Смельчаки приняли участие в импровизированном фотоКВНе, а завершился фестиваль чаепитием с пирогами, с разговорами о фотографии, с обменом адресами. В общем, праздник удался!

И. ЛАРИОНОВА

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

7. Тихая жизнь вещей

Искусство — это всегда радость открытия. Радость увидеть то, что до тебя никто не видел. И с этой точки зрения натюрморт, конечно, жанр сложнейший. Ведь объект его — обычные вещи, виденные всеми и не раз. А с другой точки зрения,— что может быть проще: взял красивую вещь и сфотографировал!

...«Натюрморт» в переводе означает «мертвая натура». А вот голландские художники, особенно прославившиеся в этом жанре, предпочитали другое определение — «тихая жизнь». Чувствуете, какая принципиальная разница? «Мертвая натура» — бери любые предметы, группируй их как хочешь и снимай! «Тихую жизнь» надо услышать, здесь требуется особая внимательность и труд души.

В сущности, для большинства людей вещи сами по себе как бы не существуют, а воспринимаются лишь в смысле их назначения: «это стул, на нем сидят, это стол — за ним едят». Взгляду же художника вещи представляются живущими своей особой жизнью, форма, объем, фактура, игра светотени на их поверхности вызывают в нем определенное настроение, которое он и стремится передать в своем произведении. И самый обыкновенный стул может оказаться уверенным, ожидающим, танцующим, а стол — холодным, бездонным и т. д.

Но, конечно, сами по себе вещи не бывают такими — так их видит художник, и, значит, в конечном счете **предмет натюрморта — не столько изображение вещей, сколько взгляд автора на вещи.**

Красота — в любом ее проявлении — привлекает людей. Но есть вещи, красота которых бесспорна, она видна всем. Например, произведения искусства, цветы, фрукты. Конечно, они были и останутся излюбленными темами натюрморта, но одно дело — получить красивое изображение красивого предмета, и совсем другое — увидеть красоту там, где никому и не приходит в голову ее искать. Скажем, обыкновенный рулон бумаги. Как, оказывается, прекрасны эти спирали разворачивающегося листа, как физически ощутимо его движение! Или воздушный шарик, лежащий на газетах,— какое-то странное, неожиданное столкновение мира детства и взрослого мира. При всей глубине своего содержания это в первую очередь — просто красиво, и красота эта тем более ценна, что найдена она в предметах, вовсе не претендующих на красоту.

Сюжет натюрморта — это вещь сама по себе, ее сущность. Но вещи могут подсказать автору и литературный сюжет, как, например, в снимке «Каникулы». Вообще натюрморты с литературным сюжетом (то есть таким, смысл которого можно изложить словесно) редко бывают удачными, они, как правило, производят впечатление надуманности. Здесь этого не произошло. Остроумно найденный ход позволил автору так эмоционально выразить свое отношение к теме, что комментарии излишни! Вот уж, действительно, «тихая жизнь»...



ОЛЕГ ИСАЕВ, 12 ЛЕТ (КРАСНОГОРСК) КАНИКУЛЫ



АСКАР КАРШИГИН, 17 ЛЕТ (ПАВЛОДАР) НАТЮРМОРТ



АЛЕКСЕЙ ЧЕБОТАРЕВ, 15 ЛЕТ (КРАСНОГОРСК) РУЛОН

Искусство дает нам возможность увидеть то, что мы в привычном своем бытии не видим. Но вот, оказывается, совсем не обязательно для этого ехать куда-то за тридевять земель или искать невероятные ситуации. В самых простых предметах, окружающих нас, таится много неоткрытого.

Другое дело, что хороший натюрморт сделать трудно. Если в любом другом жанре некоторые технические или изобразительные погрешности еще как-то могут искупаться интересным сюжетом или моментом, то в натюрморте они абсолютно недопустимы. Ведь смысл его — это ощущение предмета, а если предмет не ощущается, значит, и натюрморта нет. Форма, объем, фактура, влажность и сухость, теплота и холодность — все эти физические свойства предметов в жизни воспринимаются нами без труда, но на плоскости листа передача их превращается в сложную задачу.

И решить ее помогает не только творчески выбранное освещение, но и техника съемки и обработки материалов: ведь малейший смаз, неточность в экспозиции, грубозернистая пленка или контрастная печать могут уничтожить фактуру или соотношение тонов и свести всю работу на нет.

...Ну, а что касается красоты красивых вещей... Йозеф Судек, замечательный чешский фотохудожник, на протяжение многих лет снимал розу в стакане, в вазе, стакан и раковину, стакан и яблоко, пытаясь уловить тончайшие грани красоты этих предметов. И его работы вовсе не выглядят нудными повторами, потому что эта красота его действительно волновала — он видел их так, как если бы видел впервые...

И вот, пожалуй, единственный рецепт, который я вам дам: постарайтесь увидеть вещи так, как будто до сих пор вы их не видели. И прислушайтесь, что они вам скажут.

Г. ЛУКЬЯНОВА

(Продолжение следует)

Татьяна Шипова

На Волхонке в доме Кирьякова



МОСКВА. ВИД НА ХРАМ ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ.

Появление фотографии в России сразу привлекло к себе внимание лиц разных сословий. Петербуржцы и москвичи стали не только осваивать фотоаппараты, новые химические процессы, но и занялись практической деятельностью в этой области.

Яркой личностью был, например, московский купец первой гильдии Никандр Матвеевич Аласин. Его фирма «Русская фотография» помещалась в центре Москвы, на Волхонке в доме № 4, принадлежавшем Кирьякову (дом не сохранился).

Москва хорошо знала этого прогрессивного общественного деятеля. Член Московского общества любителей художеств, Аласин организовал на свои средства выставку произведений русских художников, которая экспонировалась не только в Москве, но и в Лондоне; отправил за границу на обучение художника Л. Каменева; помог пополнить коллекцию церковных древностей Румянцевского музея, когда тот в 1861—1862 годах был переведен из Петербурга в Москву. Его фирма сделала фотокопии с редких книг. Например, изготовила репродукции с миниатюр греческих рукописей.

Альбомы с названием «Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской Синодальной, бывшей патриаршей, библиотеке. Москва, публичный музеум» выходили с 1862 по 1865 год. Так библиотека Румянцевского музея пополнилась редчайшим изданием-собранием. Но и фотографическое творчество фирмы Аласина было оценено. Министерство народного просвещения по «высочайшему повелению» довело до сведения московского генерал-губернатора: «...купцу Аласину иметь Государственный герб на его художественном фотографическом заведении в Москве, под фирмою «Русская фотография». ...Министр народного просвещения Головин».

Эта награда была весьма почетной. Она давала право на участие в мануфактурных выставках.

В 1864 году «Русская фотография» превратилась в солидную фирму, имевшую штат сотрудников-лаборантов, в числе которых работал и известный художник Т. Шитов, окончивший Московское училище живописи и ваяния. В 1864 году им была изобретена фотолитография.

Н. Аласин высоко оценил новый метод тиражирования снимков, но разрешения к его применению не получил. Лишь к 80-м годам фотолитографиями обзавелись И. Леман, А. Мей (фирма Шерер и Набгольц), М. Панов.

К концу 1860-х годов Общество любителей естествознания при Московском университете предложило на частные средства устроить Всероссийскую этнографическую выставку, на которой были бы представлены национальные костюмы, оружие, домашняя утварь, фотографические виды построек и портреты наиболее типичных представителей различных этнических групп. Было поставлено условие, что все экспонаты выставки составят постоянное отделение Московского общественного музея. Н. Аласин и тут не остался в стороне. От «Русской фотографии» на этнографическую выставку была представлена коллекция великороссийских типов и изданный фирмой этнографический альбом.

Н. Аласин за коллекцию фотографий на выставке получил золотую медаль.

Фирма «Русская фотография» была участницей многих других выставок в России. Она удостоилась наград в Петербурге в 1870 году на Торгово-промышленной выставке, получила большую золотую медаль на Политехнической выставке 1872 года.

Деятельность Н. Аласина закончилась в 1872 году: «Русская фотография» была продана надворному советнику М. Попову, а после его смерти в 1874 году была закрыта. Возродил фирму «Русская фотография» в 1881 году крестьянин Симбирской губернии П. Кулыгин. Она продолжала существовать и в 1890-е годы, только наследник Кулыгина перевел ее в другую часть Москвы, в дом Любушкиной, что на Якиманке.





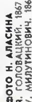


ФОТО Н. АЛАСИНА
Я. ГОЛОВАЦКИЙ. 1867
У. МИЛУТИНОВИЧ. 1867





ФОТО П. КУЛЫГИНА
М. ИВАНОВА, ПЛЕМЯННИЦА Ф. ДОСТОЕВСКОГО. 1880-е гг.
Я. ПОЛОНСКИЙ, 1887

Из собрания музея этнографии

Государственный музей этнографии народов СССР в Ленинграде насчитывает свыше 260 тысяч памятников материальной и духовной культуры. Среди них — 170 тысяч уникальных фотографий.

Фотоархив музея содержит сведения о культуре и быте народов нашей страны с конца XIX века по настоящее время. Изобразительные материалы рассказывают о традиционных хозяйственных занятиях народов, их жилище, национальной одежде. На фотодокументах запечатлены новый и традиционный бытовой уклад представителей разных этносов, праздники и обряды, народное искусство. Фотографии не только фиксируют те или иные элементы культуры, но и объясняют процессы их возникновения, характер распространения.

Уже в первые годы существования этнографического отдела Русского музея, который основан в 1895 году (в самостоятельное научное учреждение отдел выделился в 1934 году), было признано необходимым создание фотолаборатории и фотоархива для научно-экспозиционных целей. Наряду с вещевыми экспонатами фонды музея сразу же стали активно пополняться фотоиллюстрациями.

Начало фотоархива положили снимки выдающегося фотографа-документалиста С. Дудина, посвященные жизни и быту горных таджиков. За время многолетней работы в музее он снял сам и собрал прекрасные коллекции других авторов по этнографии народов Средней Азии и Казахстана. Золотой фонд изобразительного архива музея составляют ныне снимки, рассказывающие о культуре и быте народов Кавказа, Сибири, других регионов страны.

В советский период фотоархив пополнился работами таких признанных мастеров этнографической съемки, как А. Миллер, А. Гречкин, Е. Студенецкий, Б. Гамбург, Э. Торчинская и другие.

Помимо коллекций, которые поступают в музей в результате научных командировок и экспедиций сотрудников, большое количество негативов, отпечатков, слайдов приобретается у фотокорреспондентов, фотолюбителей, в центральном и республиканских отделениях ТАСС, государственных архивах.

Фондами музея пользуются сотни специалистов различных отраслей науки и производства, художники, модельеры, кинематографисты, студенты специальных высших учебных заведений.

Музей активно ведет выставочную работу в разных городах страны и за рубежом. Например, выставки «Одежда народов СССР», «Современное русское народное искусство», «Праздники и обряды народов СССР» экспонировались в странах социалистического содружества, в Швеции, ФРГ, Вьетнаме, Кампучии, Зимбабве, Мадагаскаре, Иордании и других государствах. В содержание и оформление выставок обязательно входят фотоматериалы.

В условиях научно-технического прогресса, когда происходит закономерный процесс нивелирования национальных черт в культуре, этническая специфика все больше смещается в область духовной культуры. Это относится к таким сложным для экспозиционного воплощения темам, как обрядовая, поведенческая, психологическая сферы.

Фотоархив играет важную роль в собрании нашего музея, который не только бережно хранит документальные свидетельства прошлой и настоящей жизни народов СССР, но и активно их пропагандирует.

Н. РОМАНОВА,
старший научный сотрудник







М. КРУКОВСКИЙ
СЕВ
РУССКИЕ.
ВЛАДИМИРСКАЯ ГУБ.
1900-е гг.

С. ДУДИН
ПЕВЦЫ
ТЕКИНЦЫ.
ЗАКАСПИЙСКАЯ ОБЛ.
1901 г.

К. РОМАНОВ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ
РУССКИЕ.
АРХАНГЕЛЬСКАЯ ГУБ.
1901 г.

Модульные фотоувеличители

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



Фото 1. Фотоувеличитель «Дон-7002Ц»

Между потребителями продукции и ее изготовителями сегодня существует противоречие: первые стремятся иметь на выбор все большее количество моделей фототехники, наилучшим образом удовлетворяющих их потребностям, а вторые, наоборот, желая достигнуть наивысшей эффективности своего производства, уменьшают число выпускаемых моделей, увеличив их количество. Это противоречие особенно остро ощущается в нашей плановой бесконкурентной экономике и достаточно ярко характеризуется ассортиментом фотоаппаратуры и фотопринадлежностей. Сегодня, например, для удовлетворения потребностей наших фотолюбителей и профессионалов, работающих с фотокамерами любительских форматов, необходимо иметь на рынке около 15 моделей высококлассных фотоувеличителей для цветной и черно-белой печати, а изготавливается только три.

Положение можно значительно улучшить, применив новый модульный метод проектирования и производства фотоувеличителей. По этому методу конструируемый аппарат разбивается на ряд законченных узлов-модулей, которые, будучи объединенными в определенные наборы, в своем функциональном взаимодействии обладают всеми техническими характеристиками конкретных моделей подобных увеличителей-аналогов.

Преимущества модульного метода разработки и изготовления фотоувеличителей очевидны: разработчик получает иные возможности для совершенствования своей продукции, так как внедрить в производство новый модуль проще, чем новую модель; изготовитель, учитывая многорядность большинства модулей, сможет делать большее число моделей при весьма значительной серийности составляющих узлов. Потребитель же, получая большое число моделей, имеет более широкий выбор необходимой ему аппаратуры и возможность по своему желанию формировать технический облик своего увеличителя, используя модули.

Производственное объединение «Азовский оптико-механический завод» при разработке новых любительских фотоувеличителей сгруппировало все модели в три модульных ряда. При этом определяющим групповым признаком стал максимальный размер проецируемого кадра негатива: малоформатный ряд увеличителя «Дон-3600» — для кадров до 24×36 мм; первый среднеформатный ряд «Дон-7000» — для кадров до 60×70 мм; второй среднеформатный ряд «Дон-9000» — для кадров до 60×90 мм. Первые две цифры в наименовании ряда обозначают длинную сторону максимального проецируемого кадра.

Если законченные узлы-модули могут применяться в увеличителях всех трех названных рядов, то они называются многорядными модулями; в случае их использования в увеличителях только одного ряда — однорядными. В свою очередь многорядные и однорядные модули подразделяются на главные и функциональные. Совокупность минимально необходимого числа главных модулей образует базовый прибор данного модульного ряда. Исключение функциональных модулей из состава фотоувеличителя приводит к утрате функциональных возможностей прибора без потери его общей работоспособности. Дополняя базовый прибор функциональными модулями, получают новые модели фотоувеличителей, каждая из которых отличается набором функциональных модулей, имея общий для ряда набор главных модулей. Например, в состав многорядного модуля введены следующие главные модули: головки осветителя «нормального» и «жесткого» света, обычная цветосмесительная головка, механизм ручной фокусировки и объективы — 2,8/50, 4/80 и 4,5/105. Главные модули однорядного модуля — конденсоры для кадров форматом 24×36 мм, 6×7 и 6×9 см, гофрированные тубусы, малоформатный и среднеформатный штативы, основной и среднеформатный негативодержатели. Функциональные модули многорядного модуля имеют следующий состав: высокостабильное реле времени, блок питания низковольтных проекционных ламп, стабилизированный блок питания, устройства для пересъемки слайдов и репродуцирования, столик для фототрансформирования, механизмы автоматической фокусировки и компенсации толщины кадрирующей рамки, поворачивающее зеркало для проекции на стену, экспонометр, трехканальное реле времени для аддитивной печати и держатель трюковых приспособлений. В состав функциональных модулей однорядного модуля входят негативодержатели для трансформирования малоформатного и среднеформатных изображений, механизм разгрузки 6, 9 и 14 кг. Перспективными главными и функциональными модулями для разработки фотоувеличителей в 1989—1991 годах будут цветоголовки с повышенным световым потоком и аддитивной печати с полу- и автоматическим управлением, головка осветителя диффузного света, осветитель для репродуцирования, персональный компьютер фотолюбителя, среднеформатные штативы и негативодержатели, комплект репрокассет для всех форматов.

Завершив разработки основных главных и функциональных модулей фотоувеличителей, ПО «АОМЗ» начало серийное производство первых двух моделей модульных среднеформатных фотоувеличителей ряда «Дон-7000»: «Дон-7002Ц» и «Дон-7002Р». Первые 250 приборов будут выпущены в текущем году, в 1990 году объем их выпуска составит около 30 тысяч штук. В 1989 году планируется изготовить также установочную серию увеличителя «Дон-7002Т» с осветителем «жесткого» света. В других модульных рядах завершена разработка базовой модели малоформатного увеличителя «Дон-3600». Серийное производство двух-трех оснащенных моделей планируется к концу 1990 года. В 1989 году будут завершены разработки базовой модели модульного фотоувеличителя ряда «Дон-9000» и новых модулей, расширяющих возможности освоенных в производстве изделий. Серийное производство «Дона-9000» планируется на 1991 год. Таким образом, к 1992 году ПО «АОМЗ» сможет обеспечить поставку торговым предприятиям около десятка моделей модульных фотоувеличителей высокого класса с расширенными потребительскими характеристиками и основной ассортимент функциональных модулей. Одновременно планируется применение некоторых модулей рядов «Дон» в новых увеличителях завода им. С. М. Кирова (Тула) и ПО «Прогресс» (Ленинград).

Иллюстрацией разработки фотоувеличителей по новому методу служит увеличитель «Дон-7002Ц» и некоторые модули к нему, серийное производство которых уже освоено. Общий вид этого прибора с цветосмесительной головкой, стабилизированным источником питания, микропроцессорным реле времени, приспособлением для пересъемки слайдов и сменными вкладышами негативной рамки показан на фото 1. Проекционная головка прибора легко поворачивается вокруг горизонтальной оси для проекции на стену. Кроме того, для получения фототрансформированного изображения можно также смещать объективодержатель с оптической оси проектора и поворачивать его вокруг горизонтальной оси, параллельной оси поворота головки. Для проведения фотопечати на полу прибор поворачивается вокруг продольной оси штанги.

Основные технические данные увеличителя «Дон-7002Ц: увеличение на экран основания для кадров 24×

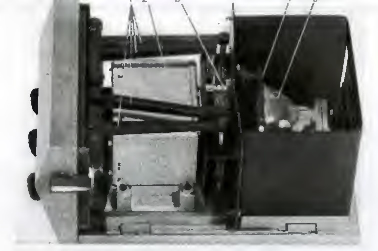


Фото 2. Устройство ЦСГ «Колорит-2Ц1» (верхний кожух снят): 1 — рычаги управления положением светофильтров; 2 — цветосмесительная камера; 3 — блок светофильтров; 4 — органы юстировки положения лампы; 5 — проекционная лампа типа КГИ-12-75

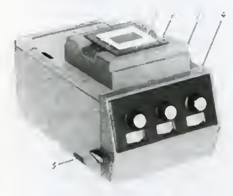


Фото 3. Применение ЦСГ «Колорит-2Ц1» для пересъемки слайдов: 1 — слайд в стандартной рамке 50×50 мм; 2 — вкладыш 70×70 мм; 3 — столик установочный; 4 — ЦСГ; 5 — подставка



Фото 4. Осветительная головка «Дон-Р01»

×36 мм/6×7 см — 1—15× 1—9$^{\times}$; объективы — «Вега-11У2» и «Вега-30У»; осветительная система — ЦСГ «Колорит-2Ц1»; разрешающая способность в плоскости пленки (не менее) в центре кадра/по краю — 60/30 мм$^{-1}$; равномерность освещенности (не менее) — 0,6—0,7; диапазон выдержки реле времени — от 0,01 до 9999 с; дискретность отсчета времени РВ — 1, 0,1 и 0,01 с; габариты: 575×580×1200 мм; масса 20 кг.

Цветосмесительная система головки (ЦСГ) «Колорит-2Ц1» (фото 2) осуществлена на металлических растровых «зеркалах», она обеспечивает высокую равномерность цветового тона и значительную световую отдачу, благодаря чему удалось получить требуемую освещенность экрана прибора при использовании проекционной лампы мощностью всего в 75 Вт. Типовое значение освещенности на основном формате при коэффициенте масштабирования 3 находится в диапазоне 160—200 лк. Бесступенчатая цветовая коррекция рабочего светового потока осуществляется введением в него интерференционных субтрактивных светофильтров с пропусканием в пурпурном, желтом и голубом спектральных диапазонах. Шкалы механизмов введения этих светофильтров оцифрованы от 0 до 130 условных единиц плотности. Для обеспечения удобства при работе с маскированными пленками в блоке фильтров ЦСГ установлен дополнительный желто-пурпурный светофильтр, который может быть введен в рабочий световой поток лампы ручкой, находящейся на боковой поверхности лицевой панели модуля. Оптическая схема и механизм стыковки к проектору новой ЦСГ обеспечивают взаимозаменяемость, а также четкую и простую установку ее на фотоувеличителях всех трех

Она достаточно проста в обращении при работе в составе фотоувеличителя. ЦСГ «Колорит-2Ц1» может быть также использована для пересъемки слайдов в качестве цветокорректирующего подсвечивающего устройства (фото 3). Для обеспечения этой операции ЦСГ укомплектована подставкой и установочным столиком под стандартные рамки 70×70 мм (для слайдов на 60-мм пленке), а также имеет вкладыш под стандартную рамку 50×50 мм. Габариты головки — 240×160×120 мм, масса 2,5 кг.

Модуль осветителя «нормального» света — головка «Дон-Р01» (фото 4) является основным осветителем упрощенной модели фотоувеличителя «Дон-7002Р», в остальных — может не применяться или может быть сменной. Эта головка, предназначенная преимущественно для черно-белой фотографии, имеет выдвижной лоток для цветных фильтров, светорассеивающих растров, матового или молочного стекол. Источник света — лампа БМТ 220-60 или лампы БМТ и БКМЛ с мощностью от 60 до 150 Вт. Закрепление ее на фотоувеличителе аналогично установке ЦСГ. Необходимые юстировки связаны только с перемещениями лампы с целью нахождения наилучшей равномерности освещенности по всему полю экрана. Габариты головки — 170×145×215 мм, масса 2,5 кг.

Микропроцессорное реле времени с цифровым отсчетом РВ «Дон» (фото 5) позволяет производить работу со всеми моделями фотоувеличителей, питающимися от сети переменного тока напряжением 220 В, и коммутировать нагрузку мощностью до 500 ВА. Алгоритм операций обслуживания и управления этим реле такой же, как и у фотоувеличителя «Дон-103». **Характеристики:** напряжение питания — 220±10% В; частота питающей сети — 50±1% и 60±1% Гц; сети — 50±1% и 60±1% Гц; потребляемая мощность — 1 ВА; максимально допустимая мощность коммутируемой нагрузки — 500 ВА; диапазон выдержек — 0,01—99,99 с, 0,1—999,9 с, 1—9999 с; дискретность установки выдержек в диапазонах — 0,01—99,99—0,01 с, 0,1—999,9—0,1 с, 1—9999—1 с; погрешность отсчета — ±1 единица младшего разряда; габариты микроконтроллера — 155×85×32 мм, блока питаний — 130×70×90 мм; масса 0,85 кг.

В обычной бытовой электросети напряжение поддерживается в диапазоне ±10%, а кратковремен-



Фото 5. Реле времени «Дон»

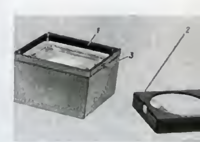


Фото 6. Блок конденсора: 1 — основной конденсор; 2 — быстросъемная линза для работы с объективом f′=50 мм; 3 — бобышки запорного устройства

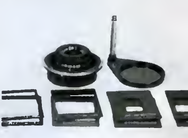


Фото 7. Сменные части фотоувеличителя



Фото 8. Основной негативодержатель: 1 — выравнивающее стекло; 2 — кнопка фиксатора открытого состояния; 3 — щелевое фокусирующее устройство; 4 — упоры базового края пленки; 5 — кнопки управления кашетирующими шторками

ные колебания величины напряжения могут выходить и за границы этого диапазона. Поэтому в состав фотоувеличителя включен стабилизированный блок питания «Дон БПС-1» для обеспечения высокого качества цветных фотоотпечатков. **Основные технические характиристики «Дон БПС-1»:** напряжение питания — 220±10% В, частота питающей сети — 50±1%, 60±±1% Гц; выходное стабилизированное напряжение— 11 и 220 В; нестабильность выходного напряжения (не более) по выходу «11 В» — ±2%, по выходу «220 В» — ±3%; мощность нагрузки по выходу «11 В» — 70—100 ВА, по выходу «220 В» — 100—400 ВА; потребляемая мощность — 480 ВА; габариты — 230×175×110 мм, масса 4,5 кг.

Конструкция блока конденсора (фото 6) позволяет легко, без применения какого-либо инструмента, снимать и устанавливать его на фотоувеличитель. Это также облегчит работу и с репрокассетами, которые поступят в розничную продажу в 1992 году. Некоторые сменные части фотоувеличителя — объектив, установленный в стакан объективодержателя, комплект вкладышей в негативную рамку и красный светофильтр показаны на фото 7. Конструкция основиого негативодержателя ясна из фото 8. Фотоувеличитель «Дон-7002Ц» комплектуется двумя высококлассными объективами «Вега-11У2» (2,8/50) и «Вега-30У» (4/80), предназначенными для работы с негативами формата 24×36 мм и 6×7 см. Отличительная особениость новых объектиов — подсвеченная равномерная шкала кольца диафрагм. Это создает дополнительные удобства при работе с увеличителем в темном помещении и дает возможность диафрагмировать с половинными значеииями шкалы.

Заканчивая описание иового модульного метода проектирования и производства отечественых фотоувеличителей, мы надеемся узнать мнение о нем фотолюбителей и профессионалов. Отзывы и предложения просим направлять по адресу: 346740, г. Азов-6 Ростовской области, ул. Промышленная, 3, ПО «АОМЗ», начальнику КБ Татаренко В. А.

После проведения квалифицированных испытанний приборов из первой промышленной серии, один из них мы планируем направить для апробирования в редакцию журнала «СФ».

В. ТАТАРЕНКО,
Г. ПАДАЛКО,
В. КУЗНЕЦОВ

Ретушь снимков

Работа кистью и скребком. Прежде чем приступить к более сложным приемам ретуши, фотографу предстоит предварительно «набить руку и глаз» на рисунке. Особенно труден в этом смысле портрет — лицо человека, малейшие неточности при ретуши могут исказить портретное сходство. Я посоветовал бы на начальном этапе поупражняться на любом изобразительном материале, имитируя приемы работы ретушера кистью и скребком, технику пользования которыми необходимо постоянно совершенствовать. Важно отработать навыки проведения прямых линий кистью, нанесения ровного тона на прямоугольники разных размеров (1×5 мм, 2×5 мм и т. п.), а также — навыки нанесения равномерных переходов от черного до серого тона.

Прямые линии на изображении снимков проводят по линейке узким скребком, а черные точки снимают широким скребком. Скребки должны не рвать эмульсионный слой, а только срезать его тонкими стружками. При ретушировании портрета после прорисовки кистью и скребком производится «сборка», во время которой неровности изображения и «рябизна» соединяются промежуточными тонами так, чтобы их тональность слилась с данной частью лица.

Ретушь фотоснимков на матовой бумаге. Перед ретушью поверхность матовой фотобумаги протирают порошком пемзы, пальцами, что способствует более ровному наложению соусов, смешанных с порошком пемзы, на эмульсионный слой. Для усиления темных и черных частей рисунка пользуются черным соусом, для фона и светлых частей — серым.

Для усиления темных деталей снимка используют замшевые и фетровые растушевки, для более светлых можно применять ватные растушевки. Фон затирают пальцами, применяя серый соус. В зависимости от увеличения количества пемзы тон соусов становится более светлым. При ретуши применяют чертежные карандаши различной твердости и карандаши «Ретушь» № 1 и 2. После ретуши изображение снимка закрепляется фиксативом, который продается в магазинах для художников. Фиксатив разбрызгивается пульверизатором.

А. ПИМАНОВ





Комментарии к снимкам

Незнакомка. Съемка в зрительном зале с применением автоматического ИФО. Перед ретушером была поставлена задача: смягчить изображение и тени от вспышки, «выявить» волосы, «пригасить» фигуру человека в левом верхнем углу снимка и «убрать ногу» в правой нижней части снимка. Фотография подверглась общему химическому ослаблению. Волосы осветлялись с помощью тампона, смоченного растворами тиосульфата натрия и красной кровяной соли. Затем этим же тампоном смягчались тени от ИФО за головой и глубокая тень на правой руке. Участок снимка справа от темного фона до низа и глубокая тень от левой руки были протравлены раствором йода. Затем йод был нейтрализован раствором тиосульфата натрия. Далее снимок промывался и глянцевался прикаткой на стекло. Тень от левой руки восстанавливалась вновь анилином с помощью кисти, остальные тени смягчались скребком. Затем подверглась ретуши правая часть снимка. По контуру левой руки был вырезан шаблон, которым закрывалась рука. Раствором белой гуаши с помощью аэрографа был выявлен контур и объем левой руки. Вытравленная йодом нижняя правая часть снимка также с помощью аэрографа и масок покрывалась серым анилином до серого тона. В заключеиие проводилась скребком бликовка волос и бижутерии и выявление объема фигуры.

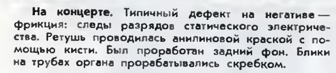
Окончание. Начало см. «СФ», 1988, № 8, 9; 1989, № 6.











На концерте. Типичный дефект на негативе — фрикция: следы разрядов статического электричества. Ретушь проводилась анилиновой краской с помощью кисти. Был проработан задний фон. Блики на трубах органа прорабатывались скребком.

Подруги. Ретушью убраны царапины и белые точки от пыли на негативе, пригашена белая кора березы, слабым анилиновым раствором ретушировалась одежда.

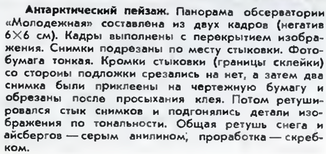
Фрагмент снимка «Подруги». Произведена «сборка» и пробликовка, подчеркнуты формы глаз, смягчены губы, убраны точки и царапины.











Антарктический пейзаж. Панорама обсерватории «Молодежная» составлена из двух кадров (негатив 6×6 см). Кадры выполнены с перекрытием изображения. Снимки подрезаны по месту стыковки. Фотобумага тонкая. Кромки стыковки (границы склейки) со стороны подложки срезались на нет, а затем два снимка были приклеены на чертежную бумагу и обрезаны после просыхания клея. Потом ретушировался стык снимков и подгонялись детали изображения по тональности. Общая ретушь снега и айсбергов — серым анилином, проработка — скребком.

ФОТО В. АН

Новые отечественные фотопленки

Мини-советы

● Когда под руками нет контрастной или мягкой фотобумаги, а только нормальная, не огорчайтесь, отфиксируйте по 40 см неэкспонированной фотопленки, любой негативной или позитивной МЗ-3Л. Когда они после промывки высохнут, разрежьте каждую на 4 части. Вы получите слабые голубой и желтый светофильтры, они и помогут вам добиться желаемого результата. Чтобы отпечаток стал контрастнее, при печати совмещают с негативом один из полученных желтых фильтров, если недостаточно,— добавляют второй и т. д., до получения желаемого результата. Так же поступают и с голубым фильтром, когда нужно получить мягкий отпечаток. При применении желтого фильтра выдержка увеличивается, а при голубом — уменьшается. Подобный метод позволяет использовать фильтры из набора для цветной печати.

● Шнуры для сушки отпечатков часто провисают. Этого можно избежать, если к одному концу шнура прикрепить часть пружины от экспандера или иную, достаточно упругую, длиной 15—20 см, тогда шнур будет всегда натянут и избавит от досадного слипания отпечатков. Пружину можно приобрести в магазинах «Спорттовары».

● Чтобы значительно уменьшить выделение неприятного запаха при тонировании отпечатков в тон сепии, в один литр раствора, содержащего сернистый натрий, добавляют 20 г соды.

● Для получения более качественного глянца и уплотнения подложки отпечатки, предназначенные для глянцевания на оргстекле, предварительно погружают в раствор с добавлением 10 г/л соды.

И. МЕДВЕДЕВ

В камерах «Киев-19» нередко сбивается юстировка, что становится заметным при съемке незначительно задиафрагмированным объективом. Происходит это от того, что опорный кулачок (эксцентрик), задающий точный угол установки зеркала, фиксируется недостаточно прочно и от ударов зеркала в процессе работы фотоаппарата немного поворачивается на своей оси. Зафиксировать его с достаточной надежностью, как правило, не удается. Для того чтобы избавиться от этого неудобства, я заменил эксцентрик на дюралюминиевый, который после юстировки фиксируется дополнительно лаком или краской.

Ю. БОНДАРЕВ

Сегодня в мире насчитывается более 20 наименований любительских черно-белых негативных пленок. В зависимости от назначения и условий съемки эти пленки существенно отличаются друг от друга по величине светочувствительности (S) и другим параметрам. Характерная особенность зарубежных фотоматериалов — низкий уровень гранулярности (σ_D), высокие показатели разрешающей способности (R) и частотно-контрастной характеристики (ЧКХ) *.

Прогресс в достижении высоких характеристик фотографических и гранулометрических свойств современных зарубежных черно-белых негативных пленок, например фирмы «Кодак», связан с реализацией преимуществ плоских микрокристаллов (МК) в эмульсионных слоях. Главное достоинство плоских МК галогенида серебра перед изометрическими состоит в увеличении числа поглощенных квантов света за счет большей поверхности, увеличения кроющей способности и эффективности спектральной сенсибилизации, уменьшения толщины эмульсионного слоя и ряда других. На фото 1 показаны традиционные изометрические компактные МК бромида серебра, полученные с помощью электронного микроскопа, а на фото 2 — новые плоские МК, имеющие соотношение среднего эквивалентного диаметра более 10 : 1. Для наглядности на фото 3 представлены те же плоские кристаллы, но снятые под углом 45°, на которых хорошо видно, насколько толщина новых МК меньше их диаметра. На поперечном срезе (фото 4) эмульсионного слоя пленки «Кодак Т-Мах-400» отчетливо прослеживаются два тонких эмульсионных полуслоя, общей толщиной 14 мкм. В верхнем слое располагаются только плоские, достаточно крупные МК с $d_{ср} \approx 2{,}0$ мкм. Нижний слой состоит из двух типов МК: большая часть из них — мелкие уплощенные с $d_{ср} \approx 0{,}5$ мкм, меньшая часть — плоские МК с $d_{ср} \approx 2{,}0$ мкм. Аналогичное строение имеет и самая высокочувствительная черно-белая пленка «Кодак Т-Мах-3200», выпущенная в 1986 году.

Отечественный комплект любительских черно-белых негативных пленок типа «Фото» по своим структурометрическим и физико-механическим свойствам существенно уступает зарубежным аналогам (таблица 1). Поэтому перед нами была поставлена задача значительного улучшения их структуро-резкостных свойств, увеличения фотошироты (L) и температуры деформации фотослоя без изменения светочувствительности и коэффициента контрастности (γ). Для достижения поставленной задачи прежде всего необходимо было решить проблему комплексного использования плоских или уплощенных МК и формирования эмульсионного слоя новых негативных пленок из полуслоев. Основные характеристики фотопленок нового комплекта, разрабатываемого в Госниихимфотопроекте, представлены в таблице 2. Их серийный выпуск планируется начать в 1990 году.

Сравнение свойств серийно выпускаемых сегодня черно-белых пленок и новых с их зарубежными аналогами (таблицы 1 и 2) показывают, что низкочувствительные пленки «Фото-32Н» и «Фото-64Н» практически не уступают по основным характеристикам своим зарубежным аналогам, а значения R и σ_D даже несколько лучше. Образцы более высокочувствительных пленок «Фото-125Н» и «Фото-250Н» имеют характеристики, очень близкие к пленкам «Сакура PAN-100» и «Кодак Tri-X pan». Но по сравнению с пленками «Кодак Т-Мах-100» и «Т-Мах-400», в эмульсионных слоях которых содержатся плоские МК, значения σ_D и R экспериментальных пленок несколько ниже. У всех отечественных негативных черно-белых пленок, в том числе и нового комплекта, температура деформации эмульсионных слоев пока недостаточно высокая. Поэтому работы по этим направлениям будут нами продолжены.

Пленки типа «Фото Н» рекомендуется проявлять в стандартном проявителе № 2, в котором получаются результаты, отвечающие требованию Госстандарта. Для сравнения новые плен-

* В настоящее время принято новое название этого параметра — функция передачи модуляции (ФПМ).


ФОТО 1


ФОТО 2

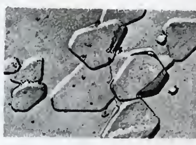

ФОТО 3


ФОТО 4

…обработаны также в пяти других, наиболее часто применяемых фотографами проявителях (таблица 3). Рассмотрим на примере пленки «Фото-64Н» влияние составов различных проявителей на ее фотосвойства. Наиболее близкие, сравниваемые друг с другом результаты дает обработка «Фото-64Н» в проявителях № 2 и D-76. В последнем случае, однако, несколько уменьшается фотоширота и незначительно увеличивается зернистость. Обработка этой пленки в мелкозернистом выравнивающем проявителе D-23 уменьшает чувствительность и фотошироту, повышает контраст, сохраняя при этом практически те же значения R, ЧКХ и σ_D, что и в случае использования проявителя № 2. Проявление «Фото-64Н» в высококонтрастных проявителях № 1 и УП-2 позволяет повысить чувствительность пленки в 1,5—1,7 раза. Однако при этом резко повышается контраст изображения и его зернистость, уменьшается фотоширота. Разрешающая способность в случае использования проявителя № 1 меньше, чем при обработке в проявителе № 2. Значение оптической плотности вуали (D_0) во всех случаях находится в пределах нормы. Чувствительность новой пленки «Фото-250Н» в проявителе УП-2 (время проявления — 10 мин) можно повысить до 800 ед. ГОСТа, однако при этом происходит потеря качества: увеличиваются значения D_0 до 0,2 и γ — до 1,0.

Фотографии миры, полученные на серийной пленке «Фото-32» и на экспериментальной «Фото-32Н» показывают, что новой фотопленкой разрешается 20—21 группа штрихов, что соответствует R = 200—215 мм$^{-1}$, а на серийной только 18 (R = 160 мм$^{-1}$). Практическая фотосъемка и последующая фотопечать с 15-кратным увеличением изображения также показали преимущества структурорезкостных свойств новых фотопленок по сравнению с серийно выпускаемыми сегодня.

В 1989 году предполагается выпускать новый комплект любительских черно-белых фотопленок небольшими опытными партиями на экспериментальном оборудовании института, а в дальнейшем внедрить технологию изготовления четырех новых типов — на производственных объединениях «Свема» и «Тасма».

А. МАЛЕЕВ,
Н. УВАРОВА,
ГОСНИИХИМФОТОПРОЕКТ

Табл

Изготовитель	Тип фотопленки	$S_{0,1}+D_0$ ($\bar{g}$ = 0,62)	D_0	L	R, мм$^{-1}$	ЧКХ (ν=30 мм$^{-1}$)	$\sigma_{D=1}\times1000$	$T_{деформ.}$, °C	Содер-ние … г/м
НПО «Свема»	«Фото-32»	25—50	0,02	1,5	145	0,60	35	35	3,5
«Ильфорд»	PANF	30	0.02	1.5	160	0,74	27	90	3,6
НПО «Свема»	«Фото-64»	50—100	0,04	1,5	110	0,60	40	35	4,0
«Конисироку»	«Сакура PAN-100»	100	0,07	2,1	120	0,6	30	85	4,0
«Ильфорд»	FP-4	80	0,05	2,2	120	0,6	30	90	5,0
НПО «Свема»	«Фото-125»	150	0,07	1,95	135	0,87	23	35	3,6
«Кодак»	T-Max-100	90	0,02	2,1	215	0,79	15	95	2,5
НПО «Свема»	«Фото-250»	160—400	0,08	1,50	90	0,50	50	35	7,0
«Кодак»	Tri-X pan	300	0,03	1,8	110	0,60	33	90	5,9
«Кодак»	T-Max-400	320	0,06	1,65	120	0,78	24	90	5,3
«Конисироку»	«Сакура PAN-200»	250	0,05	1,95	110	0,46	48	100	4,5

Табл

Наименование фотопленки	$S_{0,1}+D_0$ ($\bar{g}$=0,62)	D_0	L	R, мм$^{-1}$	ЧКХ (ν=30 мм$^{-1}$)	$\sigma_D\times1000$	$T_{деформ.}$, °C	Скручиваемость (φ = 30… мм
«Фото-32Н»								
Серийная с 1990 г.	25—50	0,02	1,8	200	0,80	20	60	3,7
Экспериментальная	25—50	0,02	2,0	200	0,83	18	60	3,0
«Фото-64Н»								
Серийная с 1990 г.	50—100	0,04	1,6	145	0,8	25	60	3,7
Экспериментальная	50—100	0,04	1,8	160	0,85	22	90	3,0
«Фото-125Н»								
Серийная с 1990 г,	100—160	0,06	1,6	135	0,8	25	60	3,7
Экспериментальная	100—160	0,06	1,8	145	0,82	25	60	3,0
«Фото-250Н»								
Серийная с 1990 г.	160—400	0,08	1,5	100	0,70	35	60	3,7
Экспериментальная	160—400	0,08	1,65	110	0,75	32—35	60	3,5

Табл

Тип фотопленки	Наименование проявителей	Оптимальное время проявления, мин	Фотосвойства					
			$S_{0,1}+D_0$	γ	L	R, мм$^{-1}$	ЧКХ	$\sigma_D\times1$…
«Фото-32Н»	№ 2	6	38	0,65	2,0	200	0,83	20
	D-76	5	35	0.8	1,9	200	0,95	18
	D-23	8	36	0,60	2,0	200	0,92	18
	№ 1	4	50	1,3	1,6	180	0,89	25
	УП-2	4	50	1,4	1,3	200	0,80	24
«Фото-64Н»	№ 2	6	80	0,62	1,7	160	0,9	23
	D-76	8	80	0,6	1,35	160	0,95	25
	D-23	14	60	1,0	1,5	160	0,88	22
	№ 1	4	120	1,4	1,0	145	0,93	35
	УП-2	4	140	1,32	1,0	160	0,90	32
«Фото-125Н»	№ 2	6	130	0,7	1,65	135	0,87	23
	D-76	15	130	0,95	1,2	145	0,89	25
	D-23	15	110	0,95	1,5	160	0,84	23
	№ 1	5	125	1,7	0,9	135	0,80	45
	УП-2	4	200	1,5	0,9	120	0,74	42
«Фото-250Н»	№ 2	6	300	0,6	1,8	110	0,73	35
	D-76	18	160	0,55	1,35	100	0,76	56
	D-23	12	280	0,55	1,65	110	0,76	35
	№ 1	8	450	1,0	1,35	82	0,55	56
	УП-2	6	550	0,9	1,5	90	0,56	58

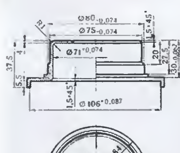
Новости с заводов

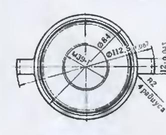
Новый вид черно-белой бромиодосеребряной фотобумаги «Бромэкспресс» с нейтрально-черным тоном изображения начали выпускать Ленинградский завод светочувствительных материалов «Позитив» и Переславльское производственное объединение «Славич». Фотобумага выпускается двух типов — на баритованной («Бромэкспресс-1») и полиэтиленированной («Бромэкспресс-2») основах. Она универсальна, предназначена для получения отпечатков с негативов контактным и проекционным методами печати. По сравнению с известной фотобумагой «Унибром» новая фотобумага обладает улучшенными фотографическими и физико-механическими свойствами: в 3 раза выше светочувствительность (см. таблицу); повышена сочность изображения за счет увеличения содержания металлического серебра в эмульсионном слое; бо́льшая практическая фотоширота; более высокая белизна основы. Совокупность этих свойств дает возможность получать качественное позитивное изображение практически с любого негатива. Ошибки экспонирования можно исправить более продолжительным временем проявления. Оптимальное время проявления в стандартном проявителе № 1 при 20 °С — 2 минуты.

Контрастность	S	
	ед. ГОСТа	ед. ISO 6846
Мягкая	25—45	P 320—P 500
Полумягкая	25—45	P 320—P 500
Нормальная	25—45	P 320—P 500
Контрастная	15—25	P 160—P 250

Мини-советы

В комплект увеличителя «Азов» входят объективы с f′=105 и 50 мм. Стаканы, предназначенные для них, позволяют сопрягать их с увеличителем, но не дают возможности использовать объектив с f′=75 мм для печати с негатива форматом 6×6 см. Использование для указанного формата объектива с f′=105 мм нерационально, ввиду малых величин увеличения. Предлагаю владельцам увеличителя «Азов» изготовить стакан (см. рисунок) для объектива «И-90У» 4/75, имеющегося в торговой сети. Система апробирована. Результаты: минимальный формат с негатива 6×6 — 12×12 см, максимальный — 52×52 см.





Е. ПАШИН

Притемнить отдельные участки изображения на глянцевых, но неотглянцованных поверхностях фотобумаги можно с помощью обыкновенной копировальной бумаги. Сначала требуемый участок натирается копиркой до уровня, превышающего необходимое почернение, затем круговым движением пальца растирается до получения равномерного тона. Если результат неудовлетворителен, ретушь легко удаляется карандашным ластиком (не более 2—3 раз до повреждения поверхности). Возможности метода, к сожалению, ограничены слегка коричневатым тоном, который имеет краска копировальной бумаги. Степень возможного почернения зависит от размера участка, его структуры и тональности фотографии. Протяженные светлые участки удается лишь слегка притемнить. Завалы по пестрому фону можно исправить почти полностью. Небольшие светлые пятна можно сделать практически незаметными. Копиркой обрабатывать можно и матовую фотобумагу.

И. ЛОСКУТНИКОВ

Право на гордость

Успех всегда приятен. К нему охотно привыкаешь. Шесть золотых, десять серебряных и восемнадцать бронзовых медалей, которыми были отмечены работы двадцати шести советских репортеров в Пхеньяне на конкурсе «Интерпрессфото-89»,— безусловный успех нашей фотожурналистики, увенчанной к тому же (спустя двенадцать лет) «Гран-при».
В чем тут дело?
Да, по сравнению с прошлыми годами, увеличилось количество соревновательных категорий, а следовательно, и наград. Но это обстоятельство лишь позволило уменьшить долю спортивности в творческом споре и дало возможность жюри проявить широту взглядов и поощрить творческий и технический поиск. Из сорока двух стран мира и Западного Берлина в Пхеньян поступило около трех с половиной тысяч работ. Оргкомитет не проводил предварительного отбора, и члены жюри вынуждены были просмотреть все фотографии, даже не соответствующие обязательным условиям конкурса.
Советская коллекция заявила о себе сразу — почти во всех категориях. Но подавляющее преимущество (простите за спортивную терминологию) она имела в таких разделах, как «Человек и жизнь», «Человек и работа», «Новость», «Человек и природа», «Наука и техника». Именно эти категории дали нашим репортерам все золотые медали и «Гран-при», большую часть серебряных и бронзовых наград.
Зато мы сдали без боя прочно удерживаемые ранее позиции в категории «Спорт». Мало убедительны были наши фотографические аргументы в споре работ, посвященных такой благодатной теме как «Искусство».
И тем не менее, наша коллекция, по единодушному мнению членов жюри, отличалась наибольшей остротой и публицистичностью, человечностью и деликатным подходом к воплощению «жестких» тем. Большинство работ выделялось глубоким анализом новых социальных явлений в жизни советского общества.
Похоже, отечественная фотожурналистика, рассказывая о перестройке, начала перестраиваться сама. Нельзя все сводить только к новым темам и адресам съемок. Хотя именно эти обстоятельства и стали той движущей силой, которая помогла многим репортерам взлететь на вершину профессионального успеха. Успех каждого медалиста предопределяется прежде всего пониманием журналистского долга и заинтересованным, личностным исследованием.
Павел Кривцов, придя на съемку в психиатрическую больницу, оставил за порогом этого горестного заведения само понятие «сенсация». Сострадание было его нравственной и творческой позицией.
Александр Макаров в нескольких кадрах сумел показать боль невосполнимых утрат страны и человека, ставших жертвами разбушевавшейся стихии. Его цикл снимков «Трагедия Армении» лаконичен и трагически безмерен.
Вольно или невольно, но необъявленное соревнование двух конкурсов журналистской фотографии — «Уорлдпрессфото» и «Интерпрессфото» — стало фактом. Трудно, да и нет необходимости выбирать — который лучше. Это, по-моему, просто два разных смотра.
«Интерпрессфото» — кочевая, просветительская акция, с постоянно меняющимся оргкомитетом, лишающим конкурс организационной солидности. Зато демократизм, доступность позволяют участвовать в творческом соревновании большему числу фоторепортеров.
Мы за многие годы привыкли больше поглядывать за кордон в поисках фотографических авторитетов. Не скатываясь к местническому патриотизму, хочу все же сослаться на факты международного признания советской фотографии последних лет и сказать самому себе и тем, кто хочет услышать: а ведь начинаем лучше работать — и мощно, и глубоко, и талантливо. Такое количество наград дает нам право на собственную гордость. Сегодня «СФ» представляет читателям фотографии советских участников конкурса, из числа отмеченных наградами.

Н. ЕРЕМЧЕНКО,
член международного жюри



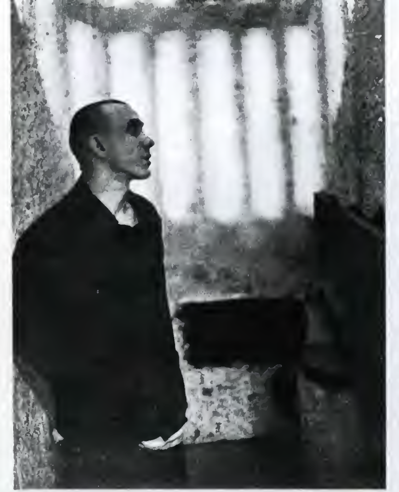
А. МАКАРОВ
ТРАГЕДИЯ АРМЕНИИ (ИЗ СЕРИИ)
ГРАН-ПРИ



А. ПУШКАРЕВ
«БУРАН»
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ



П. КРИВЦОВ
В ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ БОЛЬНИЦЕ (ИЗ ОЧЕРКА)
ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ



В. ВЯТКИН
ДЕНЬ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ (ИЗ ОЧЕРКА)
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ



А. БОЧИНИН
ГЕОРГИЮ АИБЕ 101 ГОД (ИЗ СЕРИИ)
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ

В. ТИТОВ
СХВАТКА СО СПРУТОМ (ИЗ СЕРИИ)
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ



А. ИОЛИС
СПАСИТЕ! (ИЗ СЕРИИ)
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ



А. МАЦИЯУСКАС
ВЕТЕРИНАРЫ КАУНАССКОГО ЗООПАРКА (ИЗ СЕРИИ)
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ



168



Л. ШЕРСТЕННИКОВ
ЭКОЛОГИЯ: БЫТ И НРАВЫ (ИЗ ОЧЕРКА)
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ

СОВЕТСКИЕ ФОТОРЕПОРТЕРЫ — ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

ГРАН-ПРИ
А. Макаров
Трагедия Армении

ЗОЛОТЫЕ МЕДАЛИ
П. Кривцов
В психиатрической больнице
Рабочий завода «Красный пролетарий»
А. Татарников
И. Гаврилов Армения-88
Э. Жигайлов — 67°
П. Катаускас
Пересадка сердца

СЕРЕБРЯНЫЕ МЕДАЛИ
Ю. Ермолин
Жизнь женщины
В. Вяткин
День длиною в жизнь
Один день на краю земли
И. Гаврилов Конец
В. Христофоров
Случай на улице
А. Иолис Схватка
А. Пушкарев «Буран»
В. Родионов
В глазной клинике
В. Парадня Три президента
И. Зотин
Выборы начальника цеха

БРОНЗОВЫЕ МЕДАЛИ
А. Бочинин
Георгию Аибе — 101 год
Ю. Балбышев Трагедия
С. Петрухин
Рабочий-литейщик
Ленинградское балетное училище
Л. Шерстенников
Экология, быт и нравы
Нужен ли нам колхоз?
В. Кузьменко
День новобранца
А. Иолис Спасите!
П. Носов Камчатка
В больнице им. Филатова
В. Бобков Инсект
В. Титов Схватка со спрутом
А. Мацияускас
Ветеринары Каунасского зоопарка
Б. Бабанов Операция
В. Вяткин
Жертва Чернобыля
А. Гращенков
Армения. Апокалипсис
А. Швенчёнис
Памяти жертв сталинизма
А. Чумичев
Армения. Трагедия
Звания «Международный мастер фотографии» удостоен **П. Кривцов**

АЛЕКСАНДР КОРНИЛОВ
(ЛЕНИНГРАД)
НА КОМАНДОРАХ — ПЕРВЫЙ СНЕГ ▶





Цена 70 коп.
Индекс 70869